

Springers Kunstgeschichte

Das Mittelalter









Das Innere der Sophienkirche in Konstantinopel.

(Nach einem Aquarell von A. Liebig.)

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Handbuch der Kunstgeschichte

von

Anton Springer

II

Das Mittelalter

[illegible], umgearbeitete Auflage

von

Dr. Joseph Neuwirth

Professor an der technischen Hochschule in Wien

Mit [illegible] Abbildungen und 14 Farbendrucktafeln



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
[illegible]



Das Innere der Sophienkirche in Konstantinopel.
(Nach einem Aquarell von R. Liebig.)

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

Handbuch
der
Kunstgeschichte

von

Anton Springer

II.

Das Mittelalter

Neunte, umgearbeitete Auflage
von
Dr. Joseph Neuwirth
o. ö. Professor an der technischen Hochschule in Wien

Mit 730 Abbildungen und 14 Farbendrucktafeln



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1913



Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Vorwort zur neunten Auflage.

Die binnen wenigen Jahren zum vierten Male an mich herantretende Aufgabe, den vorliegenden Band des Springerschen Handbuchs für eine neue Auflage vorzubereiten und dem Rahmen desselben neue gesicherte Ergebnisse der Forschung zweckentsprechend anzugliedern, mußte bei aller Schonung des Springerschen Besitzstandes weiteren, durch die Fortschritte der Forschung gebotenen Änderungen der Stoffanordnung, beziehungsweise Erweiterungen für die übersichtliche Abrundung des Ganzen zustreben. Die früher lose angehängten Abschnitte über italienische und spanische Kunst sind in die fortlaufende Darstellung an den entsprechenden Stellen eingeteilt, jene über Plastik und Malerei der romanischen und gotischen Epoche ganz umgearbeitet, die Schilderung der frühchristlichen Kunst im Oriente jener in Rom vorangestellt. All diese Anordnungsänderungen suchten, soweit es nur irgendwie erreichbar war, Springers Auffassung und Darstellung der Einzelheiten immer noch festzuhalten.

Besonderer Dank gebührt dem Herrn Verleger für sein in jeder Hinsicht opferwilliges Entgegenkommen, das den Änderungsvorschlägen sowie der Beschaffung des neuen Abbildungsmaterials die umsichtigste Förderung zuteil werden ließ.

Wien, im Mai 1913.

Joseph Neuwirth.

Inhaltsverzeichnis.

A. Frühchristliche Kunst 1

1. Die frühchristliche Kunst im Oriente: Der Zusammenbruch der Antike S. 1. — Das Einsetzen frühchristlicher Kunst S. 2. — Frühchristlicher Kirchenbau S. 3. — Entstehung der Basilika S. 4. — Anlageform der Basilika S. 4. — Kirchenbauten in Afrika und Syrien S. 6. — Besonderheiten der Bauweise des Orients S. 10. — Kirchenbautypen und Zierformen des Orients S. 12. — Ein- und zweischiffige Kirchenanlagen S. 14. — Kuppelbasiliken, Kreuzkuppelkirchen S. 14. — Felsenkirchen, Oktogonbauten S. 15. — Palastbauten in Persien S. 16. — Byzantinischer Zentral- und Kuppelbau S. 17. — Kapitellbildung S. 18. — Zisternenbau S. 19. — St. Sergius und Bacchus; Sophienkirche in Konstantinopel S. 19. — Byzantinische Mosaikmalerei S. 21. — Späthellenistische Wand- und Buchmalerei S. 22. — Byzantinische Miniaturmalerei S. 24. — Byzantinische Kleinkunst S. 26.

2. Die frühchristliche Kunst in Rom: Anlage und Ausschmückung, Gemälde der Katakomben S. 26. — Frühchristliche Darstellungskreise S. 28. — Frühchristliche Basiliken in Rom S. 32. — Ausschmückung frühchristlicher Basiliken: Fresken, Tafel und Mosaikmalerei S. 34. — Frühchristliche Mosaiken Roms S. 37. — Frühchristliche Plastik: Statuen und Sarkophagskulpturen S. 39. — Geschnitzte Türen frühchristlicher Zeit S. 44. — Frühchristliche Kleinkunst S. 44. — Elfenbeinschnitzereien S. 44. — Goldgläser S. 46.

3. Ravenna: Ravennas Grabkirchen und andere Kirchenbauten S. 46. — Die Apollinariskirchen S. 47. — S. Vitale S. 49. — Taufhäuser S. 51. — Mosaikmalerei S. 51. — Erweiterung des Darstellungskreises S. 51. — Sinken des Kunstvermögens, Streben nach Porträtwahrheit S. 52. — Einfluß der Hofsitten S. 53. — Verhältnis zu Sarkophagreliefs S. 54. — Plastik S. 54. — Bischofsstuhl des Maximian S. 54. — Truhe in Terracina S. 56. — Nachwirkungen ravennat. Kunst S. 57. — Einflüsse aus dem Orient S. 57.

B. Die Scheidung der orientalischen und der okzidentalen Kunst 58

1. Byzantinische Kunst: Die griechische Kunst und der Islam S. 58. — Der Bilderstreit S. 59. — Mittelbyzantinische Architektur S. 59. — Hosios Lukas und seine Baugruppe S. 60. — Athosklöster S. 61. — Tekfur Serai S. 62. — Verbreitung und Dauer byzant. Baugedanken S. 63. — Mittelbyzant. Malerei S. 63. — Mosaiken S. 64. — Malereivorschriften S. 66. — Malerbuch vom Berge Athos S. 66. — Podlinnik S. 67. — Mittelbyzant. Malereireste S. 68. — Miniaturmalerei S. 69. — Mittelbyzant. Kunstgewerbe S. 72. — Verbreitung byzant. Kunstwerke und Kunstanschauungen S. 73.

2. Die Kunst des Islam:

a) **Asien und Ägypten.** Verhältnis des Islam zur Kunst, fremde Einflüsse S. 76. — Moscheen in Jerusalem: Formenbesonderheiten S. 77. — Moscheenbau S. 78. — Moscheen in Kairo S. 79. — Grabmoscheen S. 79. — Palastbau S. 80. — Wüstenschlösser S. 80. — Kosseir Amra S. 80. — Bauten in Persien S. 81. — Seldschukenbauten S. 82. — Hane S. 82. — Bauten in Samarkand und Indien S. 82. — Die Arabeske S. 84.

b) Sizilien und Spanien. Schloßbauten in Sizilien S. 85. — Maurische Bauten in Córdoba S. 86. — Alhambra in Granada S. 87. — Schloß Generalife in Granada S. 90. — Zierformen und Malerei S. 90. — Der maurische Stil in Spanien S. 92.

3. Karolingisch-ottonische Kunst: Kunstübung im Bereiche der Langobarden S. 93. — Kunstübung im Bereiche der Franken, Westgoten und Angelsachsen S. 94. — Kunstleben unter Karl d. Gr. S. 96. — Palastkapelle in Aachen S. 96. — Baureste der Karolingerzeit in Lorsch, Michelstadt, Seligenstadt S. 98. — Bautätigkeit der Klöster S. 99. — Doppelchörige Kirchen S. 100. — Kaiserpfalzen S. 100. — Graues Haus zu Winkel S. 101. — Skulptur S. 101. — Nordische Buchmalerei S. 102. — Irische Miniaturen S. 103. — Fränkische Miniaturen. Schulen der Miniaturmalerei S. 104. — Schulen der Miniaturmalerei im 9. und 10. Jahrhundert S. 108. — Wandgemälde S. 112. — Elfenbeinschnitzereien S. 113. — Goldschmiedekunst S. 115.

C. Die Entwickelung nationaler Kunstweisen 117

1. Die Kunst im 11. und 12. Jahrhundert: Allgemeine Verhältnisse des Kunstlebens im 11. und 12. Jahrhundert S. 117.

a) Architektur. Das System der romanischen Bauweise S. 118. — Säulen- und Pfeilerbildung S. 120. — Fenster-, Bogen-, Friesformen S. 122. — Krypta S. 123. — Wölbungsweisen und Wölbungsglieder S. 124. — Besonderheiten des Übergangsstiles S. 125. — Entwickelung und Vorbereitung der romanischen Bauweise S. 126. — Die Denkmäler der Kirchenbaukunst S. 127. — Romanische Baukunst in Sachsen S. 128. — Romanische Baukunst auf alemannisch-schwäbischem Boden S. 132. — Die Hirsauer Bauschule S. 133. — Besonderheiten der Hirsauer Bauschule S. 135. — Hervorragende Werke der Hirsauer Bauschule S. 136. — Die mittelrheinischen Dome S. 137. — Die Abteikirche zu Laach S. 139. — Schwarzrheindorf S. 139. — Romanische Kirchenbauten der Rheinlande S. 140. — Rheinische Einflüsse in anderen Gebieten S. 144. — Roman. Bauten in der Schweiz und im Elsaß S. 145. — Romanische Bauten in Bayern S. 146. — Die Dome von Bamberg, Naumburg und Halberstadt S. 146. — Hallenkirchen und Dome Westfalens S. 148. — Roman. Kirchen- und Klosterbauten in den österr. Ländern S. 148. — Die Zisterzienserbauten in Deutschland S. 150. — Der Backsteinbau in Norddeutschland S. 155. — Romanische Baukunst in Skandinavien S. 160. — Nachahmung antiker Motive S. 162. — Holzkirchen S. 163. — Besonderheiten norwegischer Holzkirchen S. 164. — Romanische Baukunst in England S. 164. — Romanische Baukunst in Frankreich S. 166. — Besonderheiten der flachgedeckten und der gewölbten Basiliken in Frankreich S. 168. — Chorumgang und Kapellenkranz S. 168. — Zentralbauten; Templerkirchen S. 170. — Nachwirkung der Antike S. 170. — Fortschritt der Wölbungstechnik S. 170. — Tonnengewölbe S. 171. — Neubau in Cluny S. 172. Zisterzienserbauten in Frankreich S. 172. — Aquitanische Kuppelkirchen S. 173. — Romanische Hallenkirchen in Frankreich S. 175. — Auvergnatisches Gewölbesystem S. 176. — Kreuzgewölbte Basiliken S. 178. — Sechsteilige Rippengewölbe S. 178 — Normandie S. 179. — Kreuzgänge S. 179. — Ornamentik; Backsteinverwendung S. 180. — Romanische Baukunst in Spanien S. 181. — Lateinisch-byzant. Stil S. 181. — Romanischer Stil S. 182. — Franz. Einflüsse S. 182. — Besonderheiten spanischer Bauweise S. 182. — Santiago de Compostella S. 184. — Klosterbauten; Prachttore S. 185. — Mudejarstil S. 185. — Stellung roman. Bauweise in Spanien S. 186. — Romanische Bauten in Portugal S. 187. — Verfall der Kunsttätigkeit in Rom S. 188. — S. Marco in Venedig S. 189. — Byz. Einflüsse S. 189. — Süditalische Kirchen S. 190. — Normannische Einflüsse in Sizilien S. 192. — Palermo, Monreale S. 193. — Oberitalienische Rundbauten und gewölbte Basiliken S. 196. — Gewölbte Basiliken in Ober- und Mittelitalien S. 198. — Kunsttätigkeit in Monte Cassino S. 198. —

Röm. Marmorarbeiter S. 198. — Mosaiken S. 200. — Toskanische Denkmäler S. 200. — Dom zu Pisa S. 201. — Florentiner Bauten S. 203. — Roman. Profanbau S. 203. — Burganlagen S. 203. — Deutsche Kaiserpfalzen S. 204. — Deutsche Fürstenburgen S. 206. — Doppelkapellen der Burgen S. 208. — Schlösser in Estella und Gent S. 209. — Stadtbefestigung S. 209. — Stadtmauern und Stadttore S. 210. — Türme S. 210. — Roman. Rathausbau S. 211. — Roman. Bürgerhäuser S. 213. — Wohntürme S. 213.

b) Bildnerei und Malerei. Erweiterung des Stoffgebietes S. 214. — Hebung der Technik und des Kunstsinnes S. 217. — Romanische Steinbildnerei S. 218. — Relief der Externsteine S. 218. — Phasen der Bildnerei in Sachsen S. 219. — Spätromanische Skulpturen in Sachsen S. 220. — Spätromanische Skulpturen in Bamberg, Straßburg, Basel und am Rhein S. 223. — Spätromanische Steinskulpturen in Bayern, Österreich und Schwaben S. 224. — Roman. Erzguß in Deutschland S. 224. — Romanische Holzbildnerei in Deutschland S. 225. — Roman. Bildnerei in Frankreich S. 228. — Romanische Steinskulptur in Frankreich S. 230. — Erzguß in Frankreich und den Niederlanden S. 232. — Bildnerei in Spanien und England S. 232. — Wandmalerei in Deutschland S. 233. — Romanische Wandgemälde in den Rheinlanden S. 235. — Romanische Wandgemälde in Westfalen, Braunschweig, Goslar und in Süddeutschland S. 236. — Roman. Wandgemälde in Österreich S. 238. — Bemalte Holzdecken S. 238. — Tafelmalerei in Westfalen S. 239. — Wandmalerei in Frankreich S. 240. — Wandmalerei in Spanien und Italien S. 242. — Romanische Mosaiken S. 242. — Glasmalerei S. 245. — Buchmalerei in Deutschland S. 246. — Regensburger und Salzburger Schule S. 247. — Hildesheim und Köln S. 248. — Aufschwung der Buchmalerei S. 249. — Buchmalerei in Deutschland, Frankreich, Spanien, England S. 250. — Gewebe- und Nadelmalerei S. 251.

c) Das Kunstgewerbe der romanischen Zeit. Goldschmiedekunst S. 255. — Arbeiten in Erz S. 256. — Klosterwerkstätten S. 257. — Schedula diversarum artium S. 257. — Die Werkstätten von Hildesheim, Regensburg, Essen und Helmershausen S. 259. — Werkstatt in Fritzlar S. 260. — Kunstgewerbe in Frankreich, England und Spanien S. 260. — Laienmeister und Geistlichkeit S. 261. — Die Meister des Kupferschmelzes S. 262. — Kupferschmelz in Hildesheim, Süddeutschland und Frankreich S. 267. — Arbeiten von Limoges S. 268. — Prunkkelche S. 269. — Einrichtungsstücke aus Holz und Stein S. 269. — Elfenbeinschnitzerei S. 269. — Eisenarbeiten S. 270.

2. Die Kunst im späteren Mittelalter: Allgemeine Verhältnisse des Kunstlebens im späteren Mittelalter S. 270.

a) Die Baukunst gotischen Stils. Das System der Baukunst gotischen Stils S. 272. — Strebebogen, Strebepfeiler S. 272. — Bildung der Pfeiler, Kapitelle und Bogen S. 274. — Triforium und Fensterarchitektur S. 275. — Besonderheiten spätgotischer Baukunst in Deutschland S. 279. — Der Baubetrieb und seine Organisation S. 280. — Hüttenwesen und Bauleitung S. 282. — Stellung der Künstler S. 283. — Denkmäler des gotischen Kultbaues. Frankreich: Entwickelungsbeginn der Gotik S. 284. — Frühgotik in Frankreich S. 286. — Schule von St. Denis S. 286. — Hochgotik in Frankreich S. 290. — Spätgotik in Frankreich S. 296. — Schweiz S. 296. — Belgien und Holland S. 298. — England S. 300. — Besonderheiten des gotischen Stils in England S. 301. — Canterbury S. 301. — Westminsterabtei und andere Werke der Gotik in England S. 302. — Deutschland S. 308. — Freiburg i. B. S. 311. — Straßburg i. E. S. 312. — Köln S. 315. — Regensburg S. 319. — Wien S. 319. — Ulm S. 320. — Die Baukunst des gotischen Stils in Österreich S. 321. — Gotische Hallen- und Holzkirchen S. 321. — Die Bauten im sächsischen Erzgebirge S. 323. — Das deutsche Backsteinbaugebiet S. 323. — Besonderheiten der norddeutschen Backsteinbauten S. 325. — Marienkirche in Lübeck S. 326. — Die skandinavischen Länder S. 328.

— Klosteranlagen in Mittel- und Nordeuropa S. 329. — Benediktiner- und Zisterzienserkirchen S. 332. — Brigittinerkirchen S. 333. — Belgische Jesuitenkirchen S. 334. — Synagogenbau S. 337. — Besonderheiten der italienischen Gotik S. 338. — Frühgotische Ordensbauten in Italien S. 339. — Der Dom zu Florenz S. 343. — Der Dom zu Siena S. 346. — Orvieto, Bologna und Lucca S. 348. — Der Dom zu Mailand S. 350. — Besonderheiten der Gotik in Spanien S. 351. — Kathedralenbau nach franz. Vorbildern S. 351. — Anlage der Kapellenreihen S. 352. — Kreuzgänge S. 353. — Hallenanlagen S. 354. — Dekorationskunst der spanischen Bauten S. 355. — Die Gotik in Portugal S. 356. — Die Gotik im Orient S. 357. — **Gotischer Profanbau**: Burgenbau S. 358. — Residenz- und Burgenbau in Frankreich S. 359. — Englische Schlösser S. 361. — Burgenbau Österreichs und Deutschlands S. 363 — Deutsch-Ordensburgen S. 366. — Hohenstaufenbauten und städtische Fürstensitze in Italien S. 370. — Burgenbauten u. Fürstensitze in Spanien S. 370. — Got. Profanbau der Stadt S. 373. — Stadtanlage und Stadtbild S. 373. — Stadttore und Stadttürme S. 375. — Brückenbauten S. 379. — Flandrische Rathäuser und Kaufhallen S. 380. — Rathausbauten in Deutschland S. 382. — Andere öffentliche Bauten der Stadt S. 386. — Kaufhäuser, Tuchhallen, Tanz- und Kornhäuser, Stadtwagen, Krane, Lager- und Zollhäuser S. 388. — Hospitäler S. 391. — Schulbauten S. 391. — Bibliotheken, Zunfthäuser S. 393. — Das Bürgerhaus S. 394. — Steinbau des Bürgerhauses S. 396. — Backstein- und Fachwerksbau des Bürgerhauses S. 402. — Got. Profanbau in Italien S. 403. — S. Gimignano, Siena S. 404. — Spoleto, Florenz, Genua, Lombardei S. 406. — Venezianischer Palastbau S. 408. — Städtischer Profanbau in Spanien S. 411.

b) Bildnerei und Malerei. Einfluß der Gotik auf die Skulptur S. 412. — Frankreich: Steinskulptur S. 414. — Amiens S. 418. — Notre Dame und Ste. Chapelle in Paris S. 422. — Reims S. 424. — Bourges S. 425. — St. Denis S. 426. — Dijon, Mosesbrunnen S. 428. — Spanische Skulptur S. 428. — Englische Skulptur S. 429. — Erzguß S. 432. — Holzbildnerei S. 433. — Deutschland: Steinskulptur S. 433. — Grabskulptur S. 441. — Dekor. Plastik der gotischen Kirchenausstattung S. 444. — Porträtplastik S. 445. — Brunnenschmuck S. 445. — Rolandstatuen S. 446. — Tonbildnerei S. 447. — Erzguß S. 447. — Holzbildnerei S. 450. — Altarwerke, Statuen, Chorgestühle S. 452. — Malerei S. 454. — Malerzechen, Hofmaler, Preise S. 454. — Wandmalerei in Frankreich S. 455. — England, Deutschland S. 457. — Tafelmalerei S. 460. — Böhmen S. 463. — Nürnberg S. 464. — Westfalen, Hamburg, Köln S. 468. — Mainz S. 471. — Mosaiken, Glasmalerei S. 473. — Buchmalerei in Frankreich S. 475. — England, Spanien und Deutschland S. 479. — Die böhmische Miniatorenschule S. 481. — Vorstufen des Holzschnittes S. 484. — Gewebe- und Nadelmalerei S. 485.

c) Das Kunstgewerbe der gotischen Zeit. Einfluß der Gotik auf das Kunstgewerbe S. 489. — Goldschmiedekunst S. 491. — Reliquiare S. 492. — Monstranzen S. 493. — Custodien S. 494. — Das goldene Rössel in Altötting S. 495. — Elfenbeinschnitzerei S. 498. — Kunsttöpferei S. 499. — Kunstschlosserarbeiten S. 500. — Kunsttischlerei S. 503. — Lederarbeiten S. 504.

Orts-, Personen- und Sachregister 505

Verzeichnis der Farbendrucktafeln.

Zu Seite

I. Das Innere der Sophienkirche in Konstantinopel 19

II. Brustbild einer Verstorbenen aus den Katakomben. (Nach Wilpert) 31

III. Mosaik der Apsis von S. Agnese fuori le mura zu Rom. (Aus Musaici cristiani delle chiese di Roma, Rom, Spithöver) 39

IV. San Giovanni in Fonte in Ravenna. (Nach Köhler, Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien. Leipzig, Baumgärtner) 51

V. Seidenstoff mit der Szene Mariä Verkündigung. Rom, Sancta Sanctorum. (Nach Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Freiburg, Herder) 73

VI. Deckenmalerei aus dem Kalifenschlosse Kosseir Amra. (Mit Bewilligung der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien nach der Originalaufnahme des Malers Alphons L. Mielich) 80

VII. Maurische Ornamentik aus Granada. (Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin, E. Wasmuth) 84

VIII. Wandgemälde der St. Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau. (Nach Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche usw. Freiburg, Herder) 113

IX. Schrein des heil. Andreas, gestiftet vom Erzbischof Egbert. Domschatz zu Trier 116

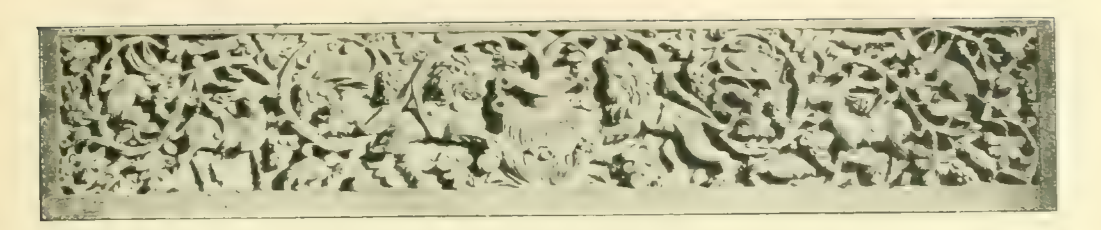
X. Inneres der Cappella Palatina in Palermo 193

XI. Wandgemälde in der Burg Runkelstein bei Bozen 459

XII. Madonna im Rosenhag von Stephan Lochner. Köln, Wallraf-Richartz-Museum 470

XIII. Der heilige Georg. Glasgemälde in der Kathedrale zu Chartres. (Nach Gonse, L'art gothique) 474

XIV. Miniatur aus der Manesseschen Liederhandschrift. (Nach A. v. Oechselhäuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. Heidelberg, G. Koester) . . 480



1. Von dem Bischofsstuhle des Maximian. Ravenna, Dom.

Die Kunst des Mittelalters.

A. Frühchristliche Kunst.

1. Die frühchristliche Kunst im Oriente.

Die Gründung des oströmischen Kaisertums, der Zusammenbruch des weströmischen Reiches, diese beiden weltgeschichtlichen Ereignisse schneiden tief auch in die künstlerische Entwicklung unseres Geschlechtes ein. Durch die Verlegung des Kaisersitzes nach Byzanz wurde das bereits in der spätrömischen Kunst immer stärker in den Vordergrund getretene orientalische Element doppelt gekräftigt. Es blieb noch viele Jahrhunderte einflußreich. Der Sturz des weströmischen Reiches bedeutet aber zugleich den Sieg der germanischen Völker, den Eintritt neuer Charaktere in die historische Szene, fremdartig in Sitten und Sprache wie im Denken und Empfinden, wodurch auch die Phantasie in andere Bahnen als in der antiken Zeit gelenkt wird. Ehe sich diese Ereignisse vollzogen, wurde aber noch innerhalb der römischen Welt durch das Christentum der Grund zu einer tiefen Wandlung der Kunstanschauungen gelegt. Mitten in einer reichen Kulturwelt ersteht ein neues Reich, zunächst freilich seine Herrschaft nur auf Gedanken und Empfindungen beschränkend, aber schließlich doch das ganze Leben mit seinen Gesetzen umspannend. Es zerstörte die Wurzeln der alten Welt, ließ aber den Bau derselben bestehen, suchte sich sogar wohnlich in ihr einzurichten. Die alte Kulturwelt schwebte gleichsam von einzelnen Notstützen gehalten in der Luft. Solche Notstützen waren die festen Gewohnheiten des äußeren Lebens, die eingebürgerten Formen der Anschauung und Kunstübung.

Die alten Gegenstände künstlerischer Schilderung, die reiche Götterwelt waren nun verpönt, die alten Kultusstätten gemieden und gehaßt. Die neuen Glaubensideale konnten aber nicht sofort Fleisch und Blut gewinnen. Hand und Auge verloren nicht gleich die seit Menschenaltern gewonnene Übung, die formale Schönheit wurde noch lange nach den überlieferten Gesetzen beurteilt. Das Handwerk bleibt seinem Wesen nach antik, nur die Vorstellungskreise stehen in mannigfachem Gegensatze zur Antike, die in dem technischen Verfahren, in den Ornamenten, in der Zeichnung und Färbung noch lange ihr Recht bewahrt. Selbst in der formalen Komposition, in der Gruppierung der Gestalten, in der Wahl der Typen dient die überlieferte Kunst zur Richtschnur. Wenn es galt, den Walfisch des Jonas darzustellen, so bot sich unwillkürlich das Ungeheuer, welches auf antiken Bildern Andromeda bedroht, dem Auge als Muster dar. Das Grabmal des Lazarus konnte füglich nur wie ein antikes Grab gestaltet werden. Die Arche Noahs erinnerte auch den christlichen Künstler an den Kasten, in welchem Danae mit Perseus im Meere ausgesetzt wurde. Der „heidnische" Inhalt der Darstellungen wird entweder zurückgewiesen oder wenigstens so umgedeutet, daß er das Anstößige verliert. Eine scharfe Auseinandersetzung mit dem Heidentume, seinen Sitten und Lebensformen erfolgte erst, als die siegreiche neue Lehre mit dem Feinde abzurechnen begann.

Bei den ältesten Christen kann man schwerlich schon die strenge Folgerichtigkeit der religiösen Gedanken voraussetzen, welche sich nach endgültiger Feststellung der Lehren geltend machte. Viele, namentlich allegorische Vorstellungen hatten überdies durch Abschleifung, Gewohnheit des Gebrauches ihren bedeutlichen Inhalt verloren. Neuer christlicher Inhalt füllt nur langsam und allmählich die Formen. In dieser Weise tritt die frühchristliche Kunst auf, zunächst bis zum 4. Jahrhundert noch unsicher in der Auffassung, der antiken Darstellungsweise vielfach zugeneigt, dieselbe durch christliche Gedanken befruchtend, jedoch den Bilderkreis auf wenige Grundlehren beschränkend. Das 4. und das 5. Jahrhundert bilden eine Übergangsperiode. Die Anerkennung des Christentums als Staatsreligion übt auch Einfluß auf die Kunstpflege, die offizielle Geltung empfangt immer mehr in großen und glänzenden monumentalen Werken ihren Ausdruck. Aus äußeren Gründen trat die Skulptur in den Tätigkeitskreisen der Künstler zurück, wodurch sich die Verbindung mit der Antike lockerte. Was die neue Residenz am Bosporus an plastischem Schmucke brauchte, wurde einfach aus Rom und griechischen Städten zusammengeschleppt. Bauten und Wandgemälde ließen sich nicht übertragen. In diesen beiden Kunstzweigen sammelte sich daher vorzugsweise die fortschreitende Tätigkeit und fand die neue Kultur Ausdruck. Die Architektur ermannt sich zu neuen Schöpfungen, unter welchen besonders der Kuppelbau hervorragt. Die Malerei nimmt auf eine schärfere Individualisierung der Gestalten, eine breitere Schilderung der Ereignisse und eine sorgfältige, oft glänzende Ausführung Bedacht, erscheint dem Pompe und der zeremoniellen Pracht des höfischen Lebens zugänglich. Obschon das orientalische Element sich bereits vielfach geltend macht, so überwiegen zunächst noch die gemeinsamen Merkmale in der Kunst Westroms und Ostroms. Mit der im 6. Jahrhundert tiefergreifenden Kulturscheidung versiegen die bis dahin durchaus nicht unergiebigen antiken Quellen der Kunstbildung. Erst nach dieser Zeit tritt die wahre byzantinische Kunst auf den Schauplatz.

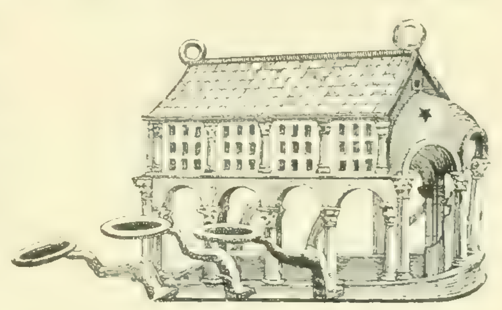
Der Weg des Christentums führte von seiner Geburtsstätte über griechischen Kulturboden, der natürlich auch an der Entwicklung einer neuen Weltkunst lebendigsten Anteil nahm und in den großen hellenistischen Zentren des Ostens hervorragende Stütz- und Ausgangspunkte abwechslungsreicher Kunsttätigkeit gewann, nach Rom. Die Spuren dieses Weges von dem ungemein regsamen christlichen Kleinasien aus auch in den künstlerischen Schöpfungen genauer zu verfolgen, wird mit der erfreulich zunehmenden Erweiterung der Denkmälerkette, in welcher z. B. die Aufdeckung von S. Maria antiqua einen hochinteressanten Kristallisationspunkt für die vom 5. bis zum 8. Jahrhundert auf römischem Boden nachweisbaren Denkmäler byzantinischer Art erschloß, in absehbarer Zeit immer besser gelingen. Willig wird der Einfluß der Wanderung auf die christliche Phantasie eingeräumt, aber viele Gründe sprechen auch für die Behauptung, daß das Christentum in Rom zunächst keine wesentlichen Unterschiede von jenem im Oriente zeigte.

Die Verbindung mit dem Reichssitze, die Ansiedlung in Rom übten auf die Gestaltung und Entwicklung des Christentums den mächtigsten Einfluß. Indem es sich in Rom herrschend machte, wurde es Weltreligion. Auch der Kunst wurde vielfach ein römisches Gepräge aufgedrückt, wobei die große Bedeutung des griechischen Elementes, das sich bereits in der kirchlichen Sprache offenbarte, und die Einwirkung des Orients auf die Gesamtentwicklung nicht zu übersehen sind. Kein Zweifel, daß in den orientalischen Provinzen des Reiches mindestens ebenso früh wie in Rom christliche Gemeinden entstanden und kirchliche Anlagen in die Höhe stiegen. Aber erst seit der Übertragung des Kaisersitzes nach Konstantinopel (330) erstarkte der Kultureinfluß des Orients. Es ist bei der Zerstörung gerade der ältesten Denkmäler und der noch nicht vollständigen Durchforschung der syrischen und kleinasiatischen Landschaften heute nicht leicht, im einzelnen den Einfluß nachzuweisen, den die Überlieferungen der älteren Kunst, die besondere Beschaffenheit des Landes auf die oströmische Kunst des 4., 5. und 6. Jahrhunderts ausübten. Aber der Einfluß

ist erheblich größer, als man noch vor einem Jahrzehnte zuzugestehen geneigt war. Die blühenden Kulturzentren Antiochia, Ephesus und Alexandrien haben zweifellos an der Entwicklung des frühchristlichen Kultgebäudes schon lebhaften Anteil genommen, ehe das eigentliche Aufblühen des oströmischen Reiches einsetzte.

Was Konstantin d. Gr. in seinen großen Bauschöpfungen an den Beginn einer monumentalen Reichskunst stellte, war doch nur wieder das letzte Glied einer bedeutenden Entwicklung der hellenistischen Architektur in den Großstädten des Orients. Die konstantinischen Denkmale in Jerusalem, Antiochia und Konstantinopel repräsentierten nicht absolut neue Gedanken; aber ihre künstlerische Formulierung wurde rasch zum Kanon, der sich als allgemein gültige Richtschnur behauptete, bis Byzanz die Führung übernahm. Mit der wachsenden Bedeutung als Handelsmetropole wurde letzteres namentlich seit der Zeit, als Justinian in Konstantinopel die Seidenfabrikation zu monopolisieren suchte, in die Abhängigkeit von dem persischen, indischen und ostasiatischen Kunstkreise hineingezogen. Auch von Syrien, Kappadokien und Armenien, die frühe eigenartige Bauformen besessen haben müssen, empfing Byzanz manche Anregung.

Erst nachdem der Gottesdienst feste Normen und die christlichen Gemeinden eine scharfe Gliederung gewonnen hatten, erlangte auch das Kirchengebäude ein bestimmtes, gesetzmäßig ausgebildetes Gepräge. Gewiß wurden schon frühzeitig gottesdienstliche Versammlungen gehalten, zunächst in Privathäusern und auf den Grundstücken angesehener Glaubensgenossen. In den Katakomben dienten die Krypten, welche die schmalen Gräbergänge unterbrechen, Kultuszwecken, ebenso die Memorien über ihnen, kleine Kapellen, in welchen sich an einen rechteckigen Raum drei Halbrunde in Form eines Kleeblattes schlossen (cellae trichorae). Eine architektonische Neuschöpfung lag weder in diesen Anlagen noch in den städtischen Kirchen der ersten Jahrhunderte vor; diese war überhaupt nach der ganzen historischen Stellung des Christentums nicht möglich. Das Christentum stand mitten in einem hochentwickelten Kulturkreise und fand hier unter den mannigfachen vorhandenen Bauten auch die für seine Zwecke brauchbare Gattung. Man darf nicht vergessen, daß in der späteren Kaiserzeit überhaupt eine mächtige Baubewegung herrschte, welche für neue Aufgaben tüchtige Kräfte bereit stellte, und daß die religiöse Unruhe, welche auch die Heidenwelt ergriffen hatte, an den überlieferten Kultusstätten rüttelte, selbst an den Tempelformen änderte. Der Tempel der syrischen Göttin in Hierapolis, ein Tempel auf Samothrake, beide aus dem 3. Jahrhundert, zeigen eine dreischiffige Anlage mit vorgelegtem Querschiffe und erhöhtem (in Samothrake halbrund geschlossenem) Altarraume. Wie fern liegt der alte Tempeltypus, wie nahe stehen diese Werke den frühchristlichen Schöpfungen, die zweifellos an erprobte, viel verwendete Bautypen anknüpften.



2. Bronzener Lampenträger, eine Basilika darstellend.

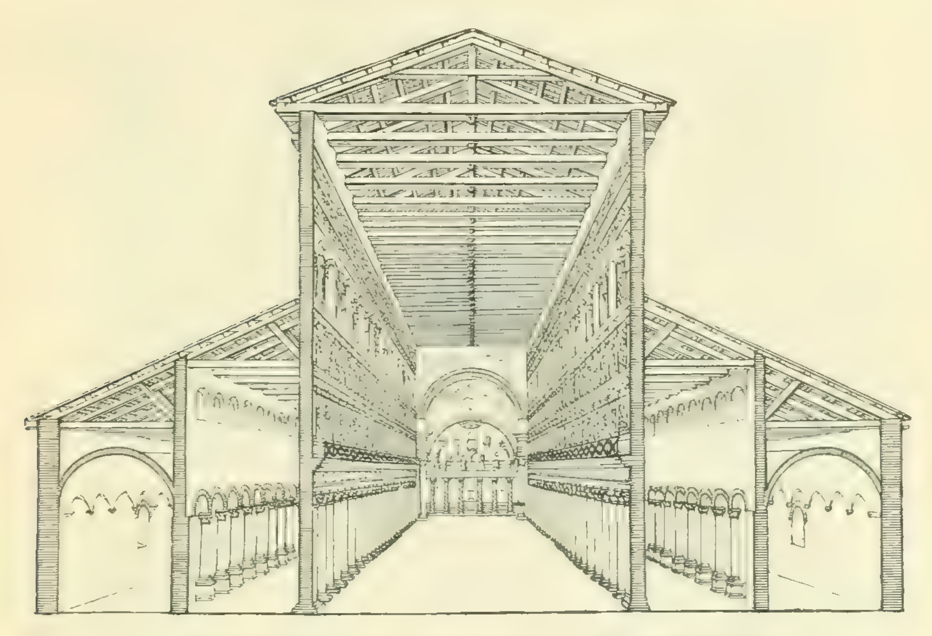
Ganz unbedenklich wurden Kirchen sogar in antike Tempel eingebaut. Der Peripteros des Venustempels von Aphrodisias wurde so von Mauern umgeben, daß seine Säulenreihen die Schiffsteilung des neuen basilikalen Innenraumes übernahmen, nachdem die Cella und die Säulen vor der Apsis abgeräumt waren. Die innere Cella des Roma- und Augustustempels zu Ankyra wandelte man zu einer einschiffigen Kirche um, führte sie durch die östliche Säulenreihe hindurch in einer rechteckigen Apsis weiter und gewann in dem ehemaligen Pronaos den Narthex der Kirche. Solche Umwandlungen mochten namentlich angesichts und während des großen Umschwunges

in der Staatskirche zulässig und bis zu einem gewissen Grade durch die Notwendigkeit rascher oder weniger kostspieliger Beschaffung einer neuen Kultstätte geboten erscheinen, sind bereits vor 313 denkbar und dürften kaum über Theodosius hinausgehen.

Entstehung der Basilika. Kein einfacher Naturdienst bildet die Wurzel der christlichen Lehre; auf eine neue Ordnung des sittlichen Lebens erscheint vielmehr das Ziel gerichtet. Während die alten Tempel zunächst Behausungen der Götterbilder vorstellten, dienten die christlichen Kirchen zur Sammlung der gläubigen Gemeinde, deren Gliederung in Vorsteher und einfache Genossen die innere Anordnung der kirchlichen Anlage bedingte. Deshalb bleibt als ursprüngliche Gestalt der Kirchen eine Halle zur Aufnahme der Gemeinden, und an der Schmalseite der Halle, am zweckmäßigsten im Halbkreise geschlossen, ein kleinerer Raum, von welchem aus die Vorsteher den Gottesdienst leiteten, am wahrscheinlichsten. Die Ausbildung und reichere Gliederung dieser Räume ist das Ziel eines langen Entwicklungsganges, welcher im 4. Jahrhundert einen vorläufigen Abschluß findet. Kaiser Konstantin, unter dessen Regierung die Bauform der Basilika bereits feststand, befahl die Bethäuser zu erhöhen und nach Breite und Länge zu erweitern. Bald darauf wurde für die christlichen Kirchen der Name Basilika vorherrschend, während sie früher Dominicum, Ecclesia und Conventiculum hießen. Offenbar hängt der neue Name mit der von Konstantin befohlenen Vergrößerung der Kirchen, wodurch sich ihre Gestalt änderte, zusammen. Der Name Basilika führte zu dem Glauben, daß die älteren Basiliken der römischen Fora, die Markt- und Gerichtshallen, in Kirchen umgewandelt oder doch wenigstens als Vorbilder des Kirchenbaues benutzt wurden. Die erstere Meinung ist völlig unhaltbar, da die Marktbasiliken urkundlich noch lange nach der Errichtung christlicher Basiliken ihren ursprünglichen Zwecken dienten. Aber auch die andere Ansicht kann nur in beschränktem Sinne gelten. Ebensowenig Gewißheit als die Beziehung auf die Basilika des Forums brachten die Versuche, die christlichen Basiliken aus den als Privatbasiliken bezeichneten Prachtsälen römischer Paläste oder aus Atrium, Alae und Tablinum des römischen Wohnhauses abzuleiten, obzwar unstreitig bei der entschiedenen Betonung der Kreuzform und des Querhauses gerade die zuletzt erwähnte Ableitung manches Bestechende hat. Am ehesten darf die Erhöhung der mittleren, auf Säulen ruhenden Halle über die niedrigen Seitenhallen auf die forensische Basilika zurückgeführt und davon die Übertragung des Namens abgeleitet werden. Auch scheint es nicht ausgeschlossen, daß der Typus der christlichen Basilika im Zeitalter Konstantins aus einer allmählich sich vollziehenden Verbindung der Apsiden der Cella cimiterialis und der mehrschiffigen Halle der Gerichts- oder Privatbasiliken eine nunmehr vorbildlich bleibende Geltung gewonnen hat. Jedenfalls war sie zunächst nicht die ausschließlich gültige Form des christlichen Kultgebäudes, sondern nur eine Form desselben, vor und neben welcher auch andere Lösungen üblich waren. Aber Orient und Okzident gingen von dem langgestreckten, meist mehrmehrschiffigen Gemeindehause aus.

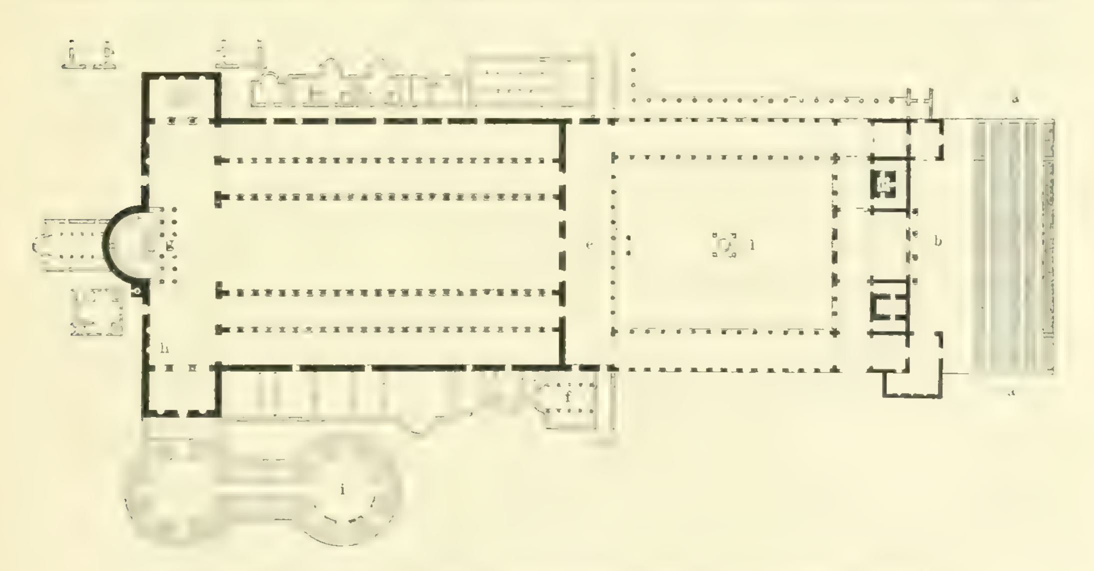
Anlageform der Basilika. Die ursprüngliche Gestalt der frühchristlichen Basiliken veranschaulichen am besten Darstellungen auf Sarkophagen, in Mosaikgemälden und namentlich ein bronzener Lampenträger, der in Afrika (Orléansville) gefunden wurde (Abb. 2). Überall treten die Apsis und die Säulenstellungen als die wesentlichen Züge einer Basilika entgegen.

Die Durchschnittsform der frühchristlichen Basilika, wie sie besonders in Rom im vorigen Jahrtausend festgehalten wurde, läßt sich in folgenden Zügen zusammenfassen. Dem Baue trat (später gewöhnlich nach Westen) ein Vorhof (atrium) vor, mit der Basilika gleich breit, auf allen vier Seiten von einer offenen Säulenhalle umgeben, in der Mitte mit einem Brunnen (cantharus) für die Abwaschungen der Gläubigen versehen (Abb. 4). Vom Vorhofe gelangte man durch die an die Kirchenfassade unmittelbar anstoßende Vorhalle in das Innere, welches durch Säulenreihen (vielfach wurden antiken Tempeln und Bauten entlehnte Säulen verwendet) in ein mittleres,



3. Innenansicht der alten Peterskirche in Rom (Rekonstruktion).

höheres und breiteres Hauptschiff und niedrige Seitenschiffe geteilt war. Das Mittelschiff schloß mit einem mächtigen Bogen (Triumphbogen) ab; an dieses lehnte sich die Apsis, der halbkreisförmige, gewölbte Anbau mit dem Altar, dem Bischofssitze und der Priesterbank. Im Oriente wurde die Chorpartie durch Nebenapsiden (Prothesis und Diakonikon) noch reicher belebt. Die Säulen, bald mit einem geraden Gebälk über sich (Architrav), bald durch Bogen verbunden (Archivolte), trugen die Obermauer des Mittelschiffes, welches, wie die Seitenschiffe, mit einer flachen Holzdecke geschlossen war. Zuweilen sah man (doch gewiß noch nicht in der frühchristlichen Zeit, sondern erst in den späteren ärmeren Jahrhunderten) den offenen Dachstuhl (Abb. 3). Der orien-



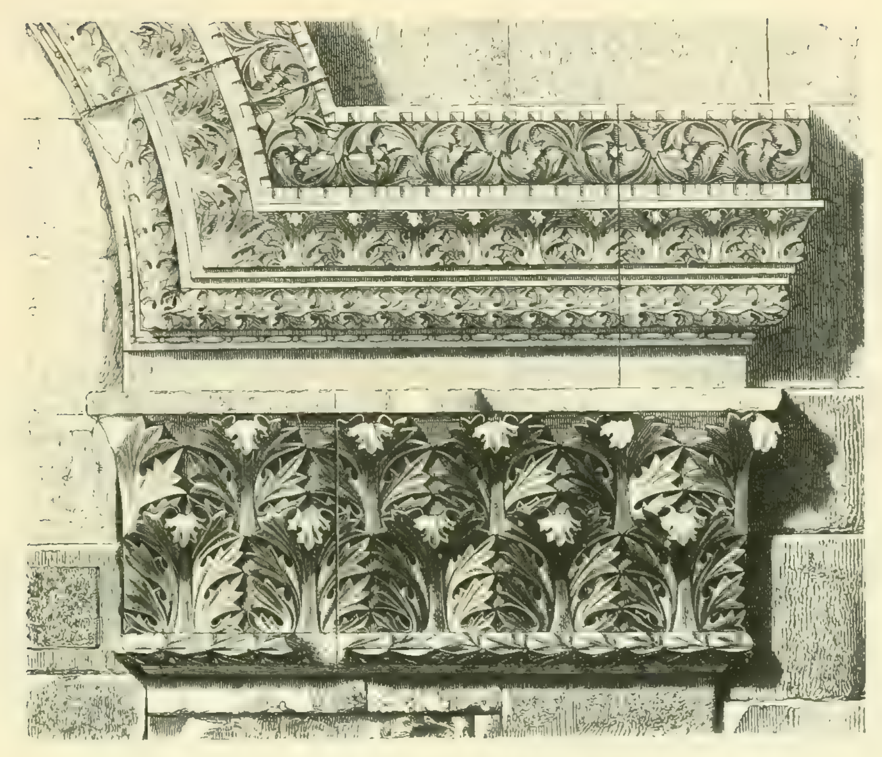
4. Grundriß der alten Peterskirche in Rom. (Nach Dehio und v. Bezold.)



5. Sohag (Oberägypten), Anba Bischoi: Kuppelkonstruktion.

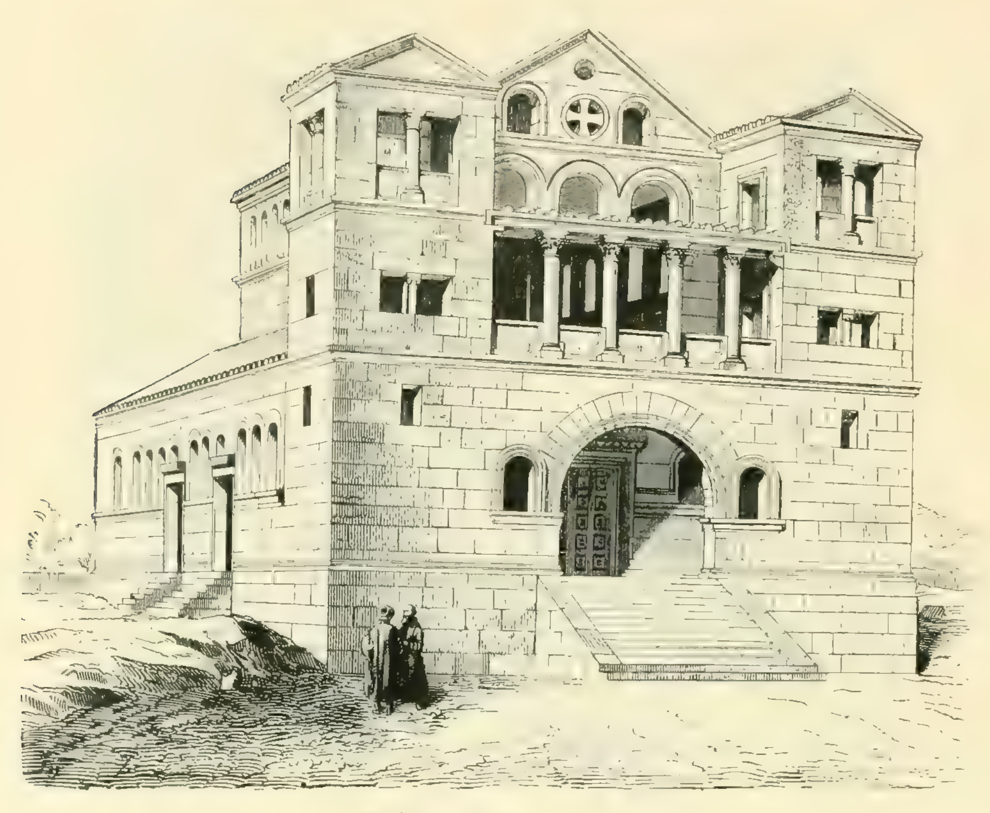
talische Kuppel- und Gewölbebau ermöglichte auch andere Lösungen. In einzelnen Fällen schob sich zwischen Apsis und Schiff (Langhaus) noch ein größerer quergelegter Raum, knapp über die Breite des Langhauses hinausragend. Die Querhausbasilika erfreute sich namentlich im römischen Baugebiete einer besonderen Bevorzugung. Turmanlagen waren in der frühesten Periode der christlichen Baukunst selten. Sie kommen zwar bei syrischen Bauten schon im 4. oder 5. Jahrhunderte vor, haben jedoch überhaupt erst in der nordischen Architektur seit dem 6. und 7. Jahrhunderte eine reiche Ausbildung und eine organische Verbindung mit dem Kirchenkörper gewonnen.

Afrika. Die frühchristlichen Bauten Nordafrikas berühren sich mit manchen Anlagegedanken anderer Gebiete. Die Kirchenreste lassen ein Ausreifen des Basilikenschemas mit Säulenteilung des Langhauses (Hidra, Henchir-Tikubai), die Anordnung des Chores zwischen zwei Nebenräumen (Henchir-Tabin, Henchir-Quazen) mit der Fortführung der Seitenschiffe rechts und links neben der Apsis wie bei den syrischen Bauten zu Has, Ruweha verfolgen. Auch für die der Geschlechtertrennung beim Gottesdienste dienenden Emporen zu Theveste in Numidien, El-Hayz, Fostât war der Brauch des Orients maßgebend. Besonders berühmt ist die fünfschiffige, 325 erbaute Pfeilerbasilika des Reparatus in Orléansville, die in der Emporenanordnung mit der gleichfalls fünfschiffigen Anlage zu Erment, in der Doppelchörigkeit außerdem mit Thélepte und Baalbeck übereinstimmt. Im allgemeinen überwog die Dreischiffigkeit. Eine besonders reiche Bautätigkeit entwickelte sich auf dem Boden von Karthago. Die Kuppelkonstruktion der Basilika von Kodscha Kalessi begegnet wieder in den Klosterkirchen Anba Schenute und Anba Bischoi bei Sohag in Oberägypten (Abb. 5): quadratischer Tambour, Fenster in der Mitte und Blendnischen gegen die Ecken zu, beide von Säulchen flankiert. Das Auftauchen dieses eigenartigen Typus in Kleinasien hängt wohl mit der Einführung des Mönchswesens durch den heil. Basilius zusammen, der nach seinem 357 und 358 fallenden Besuche der Klöster Ägyptens, Syriens und Mesopotamiens mit den Mönchssitten auch gewisse Baugebräuche herübernehmen mochte.



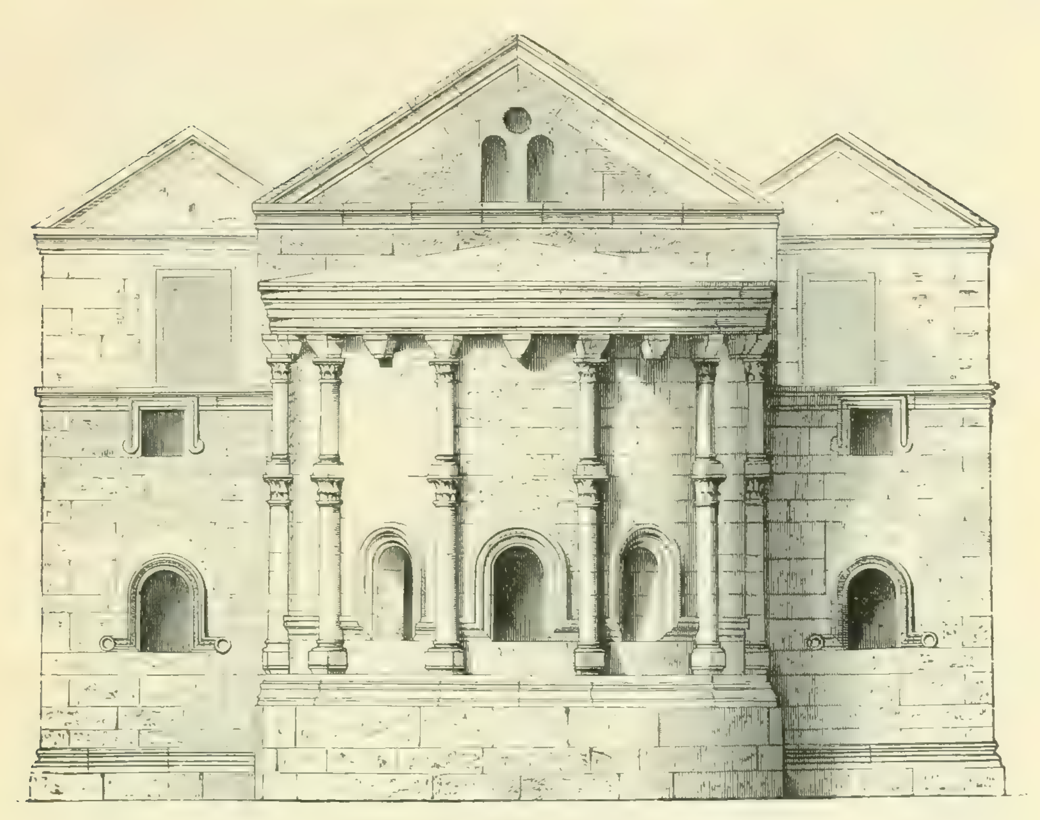
6. Von der goldenen Pforte zu Jerusalem.

Die syrische Baugruppe. Betrachtet man den Pfeiler und den Bogenansatz von der sogenannten goldenen Pforte in Jerusalem (Abb. 6), die zu dem heiligen Bezirke der Mohammedaner (Haram-esch-Scherif), wo sich ehemals der Zionstempel erhob, führt, diese scharf gezackten, spitzen Blätter, so erkennt man sofort eine der hellenisch-römischen Weise fremde Behandlung des Ornaments. Diese Laubzeichnung steht keineswegs vereinzelt da. Sie kehrt z. B. in dem Steinbalken einer syrischen Kirche deutlich wieder. Von der Baukunst im inneren Syrien besitzen wir erst seit wenigen Jahrzehnten eine genauere Kunde. Südarabische Stämme wanderten im ersten christlichen Jahrhundert nach dem Norden und siedelten sich in dem Haûrângebiet (südlich von Damaskus) an. Das hier gegründete Reich der Ghassaniden, bald von christlicher Kultur durchströmt, erhielt sich an fünfhundert Jahre, brach dann unter den Angriffen jüngerer arabischer Wanderstämme zusammen und geriet vollkommen in Vergessenheit. Die Denkmäler der alten Anwohner, sowohl aus der alten heidnischen Zeit wie aus der frühchristlichen, haben sich aber in großer Zahl und merkwürdig unversehrt erhalten. Sie danken es dem dauerhaften Materiale. Der Haûrân, durchgängig vulkanischer Boden, ist ebenso holzarm wie reich an leicht zu bearbeitendem Gestein (Dolerit). So bildete sich hier naturgemäß ein Steinbau aus, der auf Gliederung und Formen Einfluß übte. In Steinhöhlen wohnte seit urdentlichen Zeiten die Bevölkerung. Als man zu Freibauten schritt, wurden behauene Steinbalken ohne Mörtel aufeinander gelegt; Steinplatten, von Pfeilern oder Konsolen getragen, bilden die Decke; selbst die Türen des Erdgeschosses werden durch steinerne Flügel geschlossen. Von Stein sind die Bänke im Innern, die Schränke, sogar die Leuchter; selbstverständlich wurde auch bald der Steinschnitt geübt und der Rundbogen angewendet. Außer zahlreichen, wohlerhaltenen Privathäusern kommen im Haûrân Gräber, Triumphbogen, Theater, Tempel aus römischer, Basiliken und Kloster aus christlicher Zeit vor.



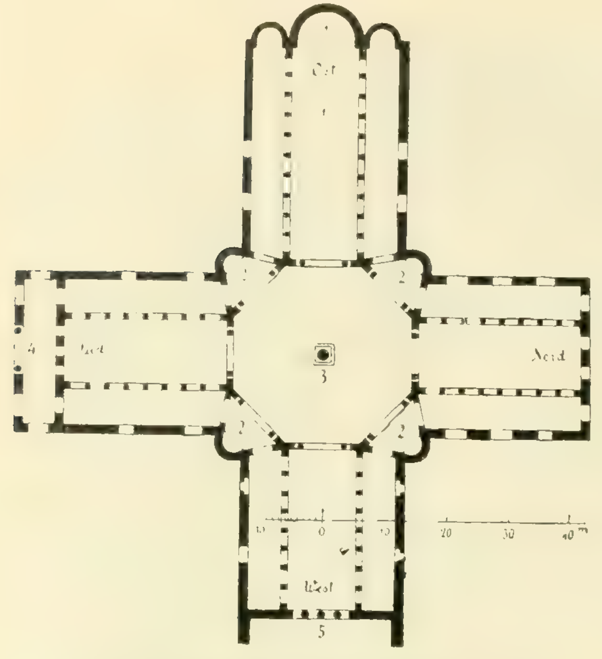
7. Kirche zu Turmanin in Syrien.

Durchaus verwandt mit den Bauten im Haurân ist eine zweite syrische Baugruppe weiter nördlich zwischen Hama und Aleppo. Staunen erregt nicht allein die hochentwickelte Steintechnik, sondern auch die reiche Gliederung der überaus massigen Bauten, die jeden Gedanken an primitive Versuche ausschließt. Die stattliche Fassade der dreischiffigen Basilika zu Turmanin (Abb. 7) zeigt über dem rundbogigen Portale eine offene, mit geradem Gebälke abschließende Säulenhalle, als seitliche Begrenzung kräftige, mit Giebeln ausgestattete Türme. An der Apsis der Pfeilerbasilika zu Kalb-Luseh treten der Mauer aufeinandergestülpte Halbsäulen als Träger des Kranzgesimses vor (Abb. 8). Wie nähert sich hier der Gesamteindruck der Apsisbehandlung des romanischen Stiles im 12. Jahrhunderte! Hochoriginell ist die Klosterkirche des heil. Simon Stylites in Kal'at Sim'an (Abb. 9). Die Arme des griechischen Kreuzes werden gebildet von vier dreischiffigen Säulenbasiliken, die gleichmäßig von einem Achtecke nach den vier Himmelsrichtungen ausstrahlen. In den einspringenden Kreuzwinkeln treten halbkreisförmige Apsiden vor, im Mittelpunkt des Achtecks selbst erhob sich einst die Säule des Heiligen unter freiem Himmel. Die Anlagen schwanken zwischen Ein-, Drei- und Fünfschiffigkeit. Letztere begegnet uns in der Säulenbasilika von Suwede (Abb. 10); doch wird die Dreischiffigkeit offenkundig (Kerbet-Has, Ruweha, Kennuat) bevorzugt. Die Apsis ist wiederholt rechtwinklig ummantelt; springt sie halbkreisförmig vor, so wird sie verhältnismäßig reich dekoriert. Die Vorhalle verschwindet nur selten. In Syrien gliedert sich die Turmanlage zuerst organisch dem Kirchenbaue an. So erhob sich neben der im vierten oder fünften Jahrhundert erbauten Pfeilerbasilika in Taftha, deren Anlage mit jener zu Schakka vielfach übereinstimmt, ein dreigeschossiger Turm. Schon im 6. Jahrhundert wurden die Fassaden von Turmanin und Kalb-Luseh mit etwas schwerfälligen Ecktürmen besetzt. Die Einfügung von Rundnischen



8. Kirche von Kalb Luseh in Syrien.

zwischen ungleich hohen Portalen läßt in der Kuppelbasilika zu Kodscha Kalessi den eigentlich syrischen Fassadentypus gewinnen, der sich den älteren hellenistischen Bauten Zentralsyriens anpaßt. Wie hier so wird auch in dem um 170 n. Chr. entstandenen Husn Suleiman der Sims der Tür durch Volutenkonsolen gestützt, welche Verdachungsart die Portale des Diokletianpalastes in Spalato und der Kuppelbasilika von Adalia gleichfalls wählten. Als Kapitelldekoration tauchen christliche Symbole, wie das Monogramm Christi, das Kreuz, der Namenszug des Stifters, verhältnismäßig frühe auf. Auffällig bleibt die sparsame Verwendung der Steinskulptur; wo diese aber zu dekorativen Zwecken herangezogen wird, offenbart sich eine tüchtige Schulung der Hand. In Nordsyrien ist die Kuppelbasilika durch die 564 entstandene Kirche (Abb. 12) in Kasr ibn Wardān am reinsten vertreten. Ihre Presbyteriumsanordnung mit der halbrunden Apsis, dem vor letzterer liegenden rechteckigen Vorraum, der durch Seitentüren mit den Nebenräumen korrespondiert, ist auch in Kleinasien typisch geworden. Den Aufbau der vollendeten Emporenkirche krönt der fensterdurchbrochene Tambour, der außen polygonal wie in Ütschajat auf dem durch Zwickel abgesetzten Kuppelquadrate aufsteht. Die Kapitelle sowie die Anordnung der Fenster und Türen unten an den Längswänden sind syrisch, zentralkleinasiatisch, die Kuppelbasilika selbst späthellenistisch. Entlehnungen oströmischer und persischer Formen durchdringen einander in dem kleinen Palaste zu Rabbath-Amman. Als frühe Klosteranlage mit einem von verschiedenen Gemächern umschlossenen Säulenhofe verdient Schatta ganz besondere Erwähnung (Abb. 11). Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der mittelsyrischen Architektur und der oströmischen Kunst ist teilweise nachweisbar. Auch die oströmische Architektur muß als Steinstil aufgefaßt werden, durch Bogen und Wölbungen wirkend, also gerade durch jene Elemente, die in der orientalischen Bau-

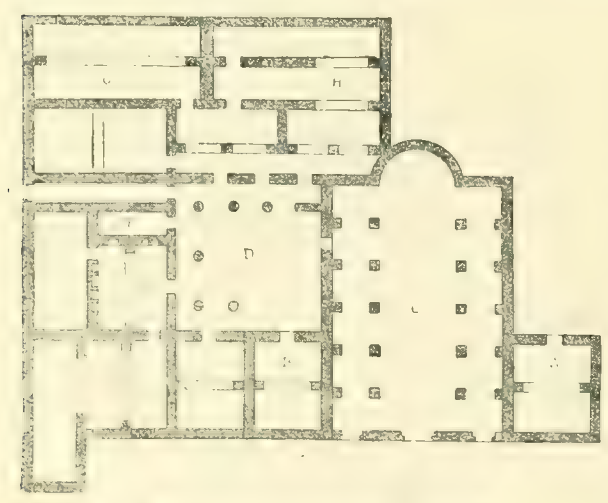


9. Grundriß der Klosterkirche in Kal'at Sim'an.



10. Grundriß der Kirche in Suwede.

kunst vorgebildet wurden. Hervorragende byzantinische Baumeister stammen aus asiatischen Provinzen; so die orientalischen Griechen Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet. In noch reicherem Maße gilt dieses von den Bauleuten, zumal bei den Kirchen, die von den oströmischen Kaisern seit Konstantin in Palästina (Geburtskirche in Bethlehem, die gleichfalls fünfschiffige Pfeilerbasilika der Kirche des heiligen Grabes und die Himmelfahrtskirche in Jerusalem) errichtet wurden. Vielleicht darf man das Motiv der Krypta, deren Anordnung in der Eliaskirche zu Madeba in Syrien überrascht, bis auf den konstantinischen Bau der Grabeskirche in Jerusalem zurückverfolgen. Endlich ist eine gewisse Verwandtschaft namentlich in der Zeichnung der Blätter an Gesimsen und Kapitellen zwischen den syrischen Werken und den von Byzantinern gemeißelten unleugbar.



11. Kirche und Klosteranlage in Schorta.

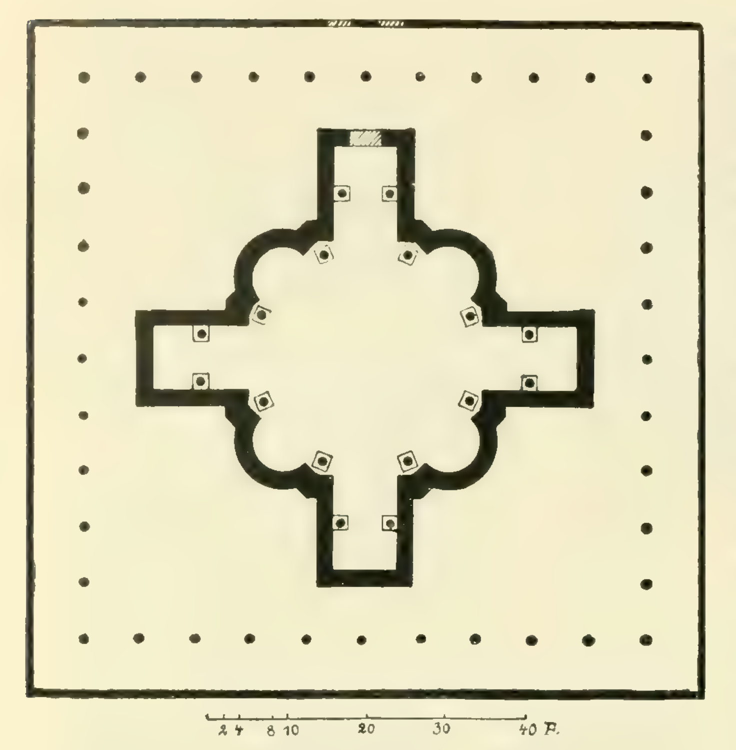
Kleinasien. Kleinasien gewann in der spätrömischen Zeit nach Konstantin für die Kunstentwicklung des ganz orientalisch durchsetzten byzantinischen Reiches eine ungemein hervorragende Stellung. In den Küstenstrichen behielt der Hellenismus die Oberhand, im zentralen Gebiete ist frühe ein Hand-in-Hand-gehen mit Armenien und Nordsyrien bemerkbar. Der Orient, welcher seit dem Zeitalter Alexanders d. Gr. hellenistischen Anschauungen sich geöffnet hatte, begann mit seinen Formen das Geltungsgebiet des Hellenismus verschiedenartig zu



12. Kasr ibn Wardan: Innenansicht auf das nördliche Seitenschiff der Kuppelbasilika.

durchsetzen, so daß das mehr dem vorchristlichen Hellenismus treubleibende Kleinasien in der Kaiserzeit wesentlich andere Kunstformen als Syrien oder Ägypten aufwies, wo man mehr orientalischen Formen und Ausdrucksmitteln zuneigte.

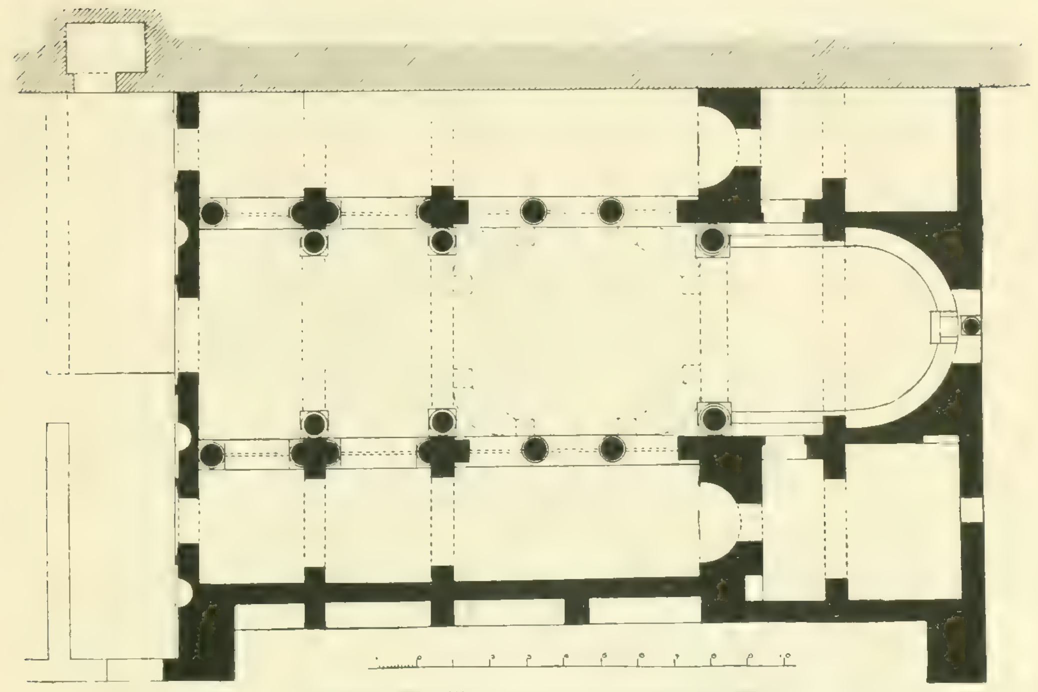
Zwischen den Basiliken der hellenistischen Küste und jenen im zentralen Kleinasien bildete sich ein ganz bestimmter Unterschied heraus. Die ersteren halten an dem von Säulen oder Pfeilern getragenen Holzdache und dem westlich vorgelagerten Atrium fest, indes die orientalische Basilika zumeist gewölbt und mit einer Turmfassade bedacht ist. Der Pfeiler mit angearbeiteten Säulen und die überaus häufige Verwendung des in Rom und Byzanz unbekannten Hufeisenbogens, der selbst in die Schiffsarkaden eindringt, ja schon konstruktiv benützt ist, werden zu kleinasiatischen Besonder-



13. Das Oktogon des Gregor von Nyssa. Rekonstruktionsversuch von Bruno Keil.

heiten. An der Südküste Kleinasiens überwiegt die basilikale Form, im Westen der Typus der dreischiffigen Agorabasilika von Pergamon mit Narthex und Atrium sowie mit halbrunder Apsis am Ostende. Im Innern Kleinasiens wurde die Rundapsis bei Basiliken, die eckige bei Zentralbauten vorherrschend. Die Querhausbasilika ist gar nicht selten. Die zentralkleinasiatischen Basiliken besitzen eine offene Vorhalle mit zwei turmartigen Eckbauten. Der orientalische Typus der kleinasiatischen Basiliken trennt sich von dem hellenistischen und von Byzanz insbesondere durch den Verzicht auf jede reichere Innendekoration. Die Dekorationsfragen bleiben davon abhängig, daß die Nordostecke des Mittelmeerkreises mehr den Stein, die Küste mehr den Ziegel verwendete, der im Oriente durchschnittlich schlechter als in Rom ist. Ob gerade letzteres die Kenntnis des gebrannten Ziegels in Kleinasien eingeführt hat, wird dadurch fraglich, daß die hellenistischen Großstädte Ephesus, Antiochia und Alexandria den gebrannten Ziegel als Material für Monumentalbauten im Rahmen der Kunst des Mittelmeerkreises ganz ausgezeichnet zu verwenden wußten. Der Orient kennt frühe Ziegelgewölbe mit möglichster Ausschaltung von Lehrgerüsten. So entscheidet sich Gregor von Nyssa zwischen 379 und 394 beim Baue des dortigen Oktogons (Abb. 13) für ungestütztes Einwölben mit Ziegeln, also ohne Holzgerüst, weil er in Erfahrung gebracht habe, daß solche Konstruktion haltbarer sei als eine auf Stützen ruhende. Sein in dieser Angelegenheit an den Bischof Amphilochios von Ikonium gerichteter Brief enthält sogar ein genau formuliertes Bauprogramm.

Die kuppelgedeckte Basilika, die das Mittelquadrat des Grundrisses (Abb. 14) mit der Kuppel besetzt, und die Kreuzkuppelkirche waren sehr beliebte Anlagsformen. Auch der letzteren liegt als Einheit das kuppelüberwölbte Quadrat (Abb. 15) zugrunde, das nach allen vier Seiten hin sich mittels offener Bogen gegen Nebenräume öffnet. Außer diesen Bautypen fand namentlich das Oktogon Verwendung, das bei zahlreichen, zum Teile sehr stattlichen Bauten aus den Tagen Konstantins d. Gr. und der folgenden Zeit begegnet. Da gegen die Menge derselben die römischen Beispiele wirklich zurückbleiben, so scheint es, daß der Ursprung dieses Typus mit innerer Stützenstellung nur der Orient, und die letzterem und Rom gemeinsame Quelle die hellenistische Kunst sein kann. Der Tambour war schon im 4. Jahrhundert unter der Kuppel im Gebrauche, deren konische Form eine über Persien und Armenien bis nach Kappadokien hinübergreifende Besonderheit wurde und sich bei armenischen Kirchen gar lange zu behaupten wußte.



14. Kodscha Kalessi, Grundriß der Kuppelbasilika.

Die Flachnische der Ziegelarchitektur, welche sich auch auf die Vervielfachung der Bogen einläßt, und die Rundnische der Steinarchitektur, deren gleichmäßige Aussparung eine Schöpfung griechischen Geistes ist und durch Isolierung im Wandrahmen eine ganz neue, wahrhaft künstlerische Wirkung gewinnt, dienen der Belebung des Außenbaues. Der Rillenfries in Verbindung mit Streifenmustern bürgert sich in Vorderasien ein und verbindet sich in Sagalassos sogar mit antiken Architravresten, in der Konstantinskirche bei Andaval neben Akanthusblättern mit punktdurchsetzten, diagonalgestellten Lanzettformen (Abb. 16), einem Lieblingsornamente koptischer Kunst. Die Kapitellformen, welche später als typisch byzantinisch bezeichnet werden müssen, sind nahezu alle in Vorderasien und Ägypten heimisch. Zackiger Akanthusschnitt begegnet an kleinasiatischen Denkmälern des 3. und 4. Jahrhunderts, das Kämpferkapitell in der Sophienkirche zu Thessalonich ebenso wie in Ägypten und Syrien. Trichter- und Kämpferform tritt nebeneinander auf. Durch ägyptische und syrische Steinmetzen drangen diese Formen frühe nach der Prokonnesos, wo sie schon vor Justinian vereinzelt auftauchten.

Unter den Denkmälern dieser Gruppe verdienen namentlich die Ruinen von Binbirkilisse Beachtung, welche die Überreste von 21 Kirchenbauten bieten und durch ihr Material, den Quader, sich der syrisch-afrikanischen Gruppe anschließen. Die Anlageformen zeigen reiche Abwechslung. Neben gewölbter Hallenkirche und Emporenanordnung finden sich dreischiffige Basiliken mit überwiegend hufeisenförmig geschlossener Apsis und einer an der Westseite typisch angeordneten, ins Mittelschiff führenden Vorhalle, die zwischen zwei nach allen Seiten geschlossenen, den Seitenschiffen vorgelegten Kammern angeordnet ist. Dies gemahnt an die offene Vorhalle zwischen zwei turmartigen Flankenbauten Syriens, mit dessen Baubrauch auch die Eingangs- und Fensteranordnung an den Längswänden übereinstimmt. Dagegen erzielten der Verzicht auf die sonst im Byzantinischen landläufigen Nebenräume neben der Apsis, die Vorliebe für den Hufeisenbogen und der Pfeiler mit angearbeiteten Halbsäulen stark betonte Selbständigkeit. Der kleeblattartige



15. Kreuzkuppelkirche (jetzt Moschee) in Firsandyn.

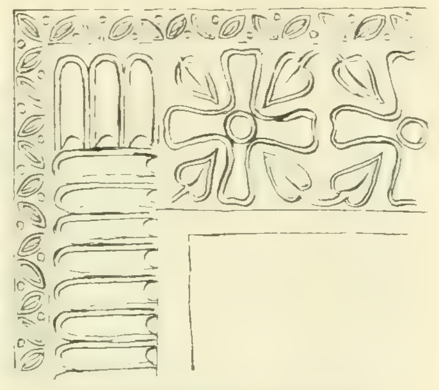
Grundriß, das in den Diagonalen von einem Kreise durchsetzte Achteck zeigen interessante Abwechslung der Anlagegedanken. Die Einwölbung der Bauten erfolgte unter Anwendung des Lehrbogens mit Steinen.

Die einschiffige Saalkirche mit hufeisenförmiger Apsis (Abb. 17), die außen von drei Achteckseiten gebildet ist, vertritt Jedikapalu; als zweischiffige Anlage mit zwei nebeneinanderliegenden selbständigen Polygonalchören (Abb. 18) überrascht Ütschajak, wo die Ziegelgewölbe beider Kuppeln mit Ausschaltung von Lehrgerüsten ausgeführt wurden und konzentrische Flachnischen das Äußere beleben. Zwischen der dreischiffigen Agorabasilika in Pergamon und den Querhausbasiliken von Sagalassos vermittelt die Kirche von Gül-bagtsche, zwischen den Typen von Sagalassos und Binbirkilisse die kreuzförmige Anlage von Begetjö Kosu mit hufeisenförmiger Apsis.

Die Kuppelbasilika, die auf den Osten beschränkt bleibt und daselbst ausstirbt, ohne im Westen je Anklang gefunden zu haben, ist fast ausnahmslos mit Emporen bedacht; sie fehlen nur in Kesteli und in der Koimesiskirche zu Nicäa. Die Kuppelbasilika ist nicht erst von Konstantinopel nach Kleinasien eingeführt worden, sondern war daselbst schon vor Justinian voll entwickelt, an dessen Hof die aus Kleinasien zuwandernden Meister die in ihrer Heimat öfter verwendete Bauform übertrugen. Sie begegnet, abgesehen von Binbirkilisse, besonders rein in dem wahrscheinlich schon vor 400 entstandenen Kodscha Kalessi und in dem gleichfalls aus dem 5. Jahrhunderte stammenden Jürme.

Die Kreuzkuppelkirche nimmt von der durch Justinian erneuerten konstantinischen Apostelkirche ihren Ausgang und greift nach dem Osten wie nach dem Westen bis Mailand hinüber. Ihr

Typus fußt in ähnlicher Weise im syrisch-armenisch-kleinasiatischen Grab- und Profanbaue, wie der Chor in Kleeblattform, also mit dem Kuppelquerschiff, seinen Weg mit der Klostertradition von Ägypten her einschlägt. Das älteste Beispiel dieser Art enthalten die orientalischen Felsengräber. Eine hervorragende Kreuzkuppelkirche auf kleinasiatischem Boden war die Johanneskirche in Ephesus. Die Felsenkirche von Ajasin in Phrygien (Abb. 19), deren Inneres einen einst von vier Säulen getragenen Kuppelbau nebst vier Tonnen in den gleichschenkligen Kreuzflügeln und mit einer nach außen vorspringenden Chorrundung darstellt, ist wohl die eigenartigste Vertreterin dieses in allen Gebieten Anatoliens besonders beliebten Bautypus. In größerer Zahl finden sich Felsenkirchen auf dem höchsten Berge Kleinasiens, dem Argäus, besonders in dem Tale Geröme bei Ürgüb, wo z. B. zwei Grotten einmal eine Basilika, das andere Mal eine Kreuzkuppelkirche nachahmen. Als spezifisch mesopotamischer Anlagetypus gilt die Kirche mit quergelegtem Hauptschiffe und drei Apsiden, so die auch für Entwicklung des Wölbungsbaues wichtige Kirche Mar Yakub zu Salah (Abb. 20).

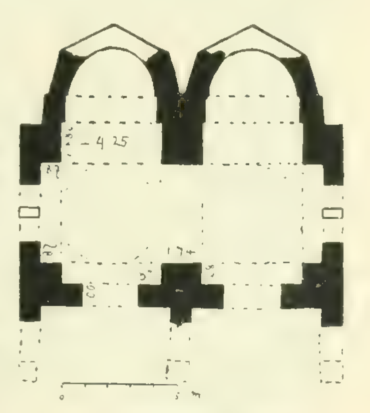


16. Dekorationsmotiv von der Konstantinskirche bei Andaval.

Nordsyrien, Armenien und Kleinasien, wo die durch einen Brief Gregors von Nyssa verbürgte Kreuzform der Kirchen im 4. Jahrhunderte sich augenscheinlich einer gewissen Beliebtheit erfreute, bilden ein mit Denkmälern dicht durchsetztes Verbreitungsgebiet des Oktogonbaues, der eher vom Osten als von Rom ausgegangen sein dürfte und in Byzanz zu großer Blüte gelangte. Die Achtecksanlagen in Nazianz, Soasa, Binbirkilisse, Isaura, Derbe, Hierapolis und Polémona entschieden sich für Quader, nur Nyssa für Ziegel. Während in Soasa und Isaura sicher keine Emporen bestanden, hielten Nazianz und Antiochia, wo die 526 bei einem Erdbeben zusammengestürzte Kuppel von Meister Ephraim aus Holz wiederhergestellt wurde, an den Emporen fest. Die angeblich 510 erbaute Kathedrale von Ezra setzt die konische Kuppel auf fensterdurchbrochenen Tambour und ergänzt, wie die reicher entwickelte Kathedrale von Bosra, das innere Pfeilerachteck durch Nischen zum Quadrate. Eine ovale Form nimmt das sogar mit einer Krypta versehene Oktogon von Wiranschehr an, das merkwürdige Anklänge an S. Lorenzo in Mailand bietet, einen Umgang mit Emporen und neben dem westlichen Portalvorbaue einen Treppenturm hatte. Im allgemeinen begegnet eigentlich kein einheitlicher Typus des Achtecksbaues, sondern erscheinen mehr individuelle Lösungen eines in der kleinasiatisch-armenisch-nordsyrischen Ecke besonders gepflegten Baugedankens.

Es ist erst jüngst mit Recht darauf hingewiesen worden, daß an den kappadokischen, lykaonischen und isaurischen Basiliken von orientalischem Typus verschiedene Einzelheiten auftauchen, die später charakteristische Merkmale romanischer Anlagen bilden:

17. Grundriß der Kirche in Jedikapalu.



18. Grundriß der Kirche in Ütschajak.



19. Felsenkirche in Ajasin.

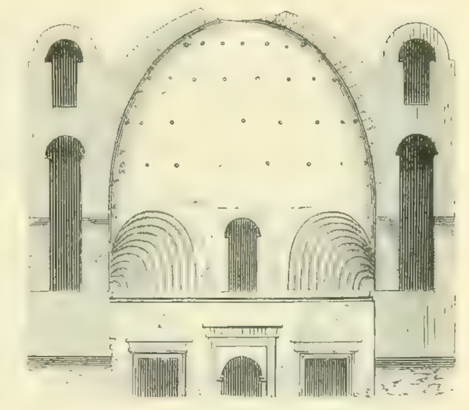
Die Vorlagerung eines rechteckigen oder quadratischen Raumes zur Erweiterung der Apsis, die Verdrängung der in den Basiliken von hellenistischem Typus immer wiederkehrenden Holzdecke durch die durchgehende Wölbung, die nach Wegfall des Atriums mögliche Durchbildung der Fassade, die Anordnung einer Vorhalle zwischen zwei turmartigen Flankenbauten, die Verwendung derselben Stützenart, nämlich des mit angearbeiteten Halbsäulen besetzten Pfeilers, die gruppenweise Nebeneinanderstellung zweier oder dreier Rundbogenfenster. So regen sich die Keime einer später großen Entwicklung frühe im fernen Osten, ohne daß man jede Berührung der Bauschöpfungen des Westens auf eine unmittelbare Einflußnahme östlicher Vorbilder wird beziehen dürfen.

Palastbauten in Persien. In den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung wogte und gärte es somit gar gewaltig auf dem Gebiete der Baukunst. Man möchte glauben, daß der antike Geist noch einmal alle seine Kräfte zusammenfaßte, um seine Herrschaft über die Welt zu behaupten. Nur die monumentalste aller Künste, die Architektur, genügte ihm und in ihr wieder nur die ganz unzerstörbaren, auf Ewigkeit berechneten Formen. Selbst die Malerei mußte sich gleichsam in Mosaik versteinern. Gleichzeitig raffte sich auch der tiefere Orient zu einer mächtigen Lebensäußerung empor. Das Sasanidenreich nahm die von den alten Persern hinterlassene Erbschaft für sich in Anspruch und ging auch auf deren Bautraditionen zurück. Ob die Sasanidenkünstler diese einfach festhielten oder weiter entwickelten, werden erst künftige Forschungen noch näher darlegen. Die Abhängigkeit selbst ist eine unbestrittene Tatsache, ebenso wie die rege Wechselwirkung zwischen dem Orient



20. Mar Jakub zu Salah (Westseite mit Narthex).

und Ostrom. Das Schauspiel, das am Anfange der antiken Kunstentwicklung vor sich ging, wiederholt sich jetzt am Schlusse derselben. In den als Reste eines kirchlichen Baues von riesigen Dimensionen gedeuteten Palastfassaden von Diarbekr bewahrte korinthischer Halbsäulenschmuck mit netzartig übersponnenen Schaften spätrömische Nachwirkungen, die bei dem großen Palaste von Firuz-Abad mit seinen vortrefflichen Wölbungen (Abb. 21) sich fast vollständig verloren. Noch bedeutender als dieser vom Könige Firuz (460 bis 488) errichtete Bau, in dessen Anordnung die altpersische Palastanlage nachklingt, war jener zu Ktesiphon, unter Khosroes Nuschirvan (531—579) ausgeführt. Die Trapezkapitelle der Halbsäulen an der erhaltenen Fassade scheinen von byzantinischen Vorbildern beeinflußt zu sein, die auch in Motiven des Kapitellschmuckes anderer Perserbauten erkennbar sind. Das Durcheinanderwogen antiker und orientalischer Kunst bezeugt in ganz hervorragender Weise die in das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin übertragene Prachtfassade des Palastes von Mschatta, dessen quadratische Anlage mit den im Orient beliebten Rundtürmen besetzt ist und in der dreischiffigen Halle mit dem Dreikonchenabschlusse an die Chorbildung ägyptischer Klosterkirchen anklingt.



21. Palast von Firuz-Abad. Schnitt durch die Mittelkuppel und die umlaufenden Hohlräume. Nach Flandin und Coste

Byzantinischer Zentral- und Kuppelbau. Die oströmische Architektur verwendete schon frühe mehrere Bautypen. Die Basiliken fanden anfangs auch im oströmischen Reiche Verbreitung. Allmählich trat aber in Grundriß und Aufriß, in der Gliederung und in den Dekorationsformen ein Muster in den Vordergrund, das nachmals in der byzantinischen Kunst und weiterhin in allen von Ostrom im Glauben und in der Kultur abhängigen Landschaften die Alleinherrschaft behauptete. Es läßt sich am besten als Zentralanlage mit Kuppelbau bezeichnen. Die Bedeckung innerer Räume mit Kuppeln war schon in der alexandrinischen und römischen Periode im Gebrauche. Auch Rundbauten und vieleckige (polygonale) kirchliche Anlagen kannte bereits die frühchristliche Zeit in Rom wie im Oriente. So ist z. B. die Grabkapelle der Tochter Konstantins vor der Porta Pia in Rom ein Rundbau, dessen mittlere Kuppel von 24 gekoppelten oder gepaarten Säulen getragen wird. Eine zentrale Anlage empfahl sich überhaupt für Grab- und Taufkapellen (Baptisterien); unter letzteren ist das lateranische Baptisterium in Rom, ein von 430 bis 440 im Auftrage des Papstes Sixtus III. errichteter Achtecksbau, an erster Stelle zu nennen. Aber auch wenn diese besondere Bestimmung nicht dafür sprach, griff man zuweilen zur Rundform und zum Kuppelbaue. In mannigfacher Weise versuchte man den Typus auszubilden. Bald wurde die Um-



22. Kapitell aus S. Apollinare in Classe, Ravenna.

fassungsmauer durch Nischen belebt, bald dem mittleren Raume ein niedrigerer Umgang angeschlossen. Regelmäßig bewahren diese Kuppeln den Schein eines Monolithen.

In der oströmischen Architektur erreicht der Kuppelbau besonders seit dem 6. Jahrhundert eine hervorragende kunstgeschichtliche Bedeutung. Die Konstruktion der Kuppel gewinnt an Freiheit: die benachbarten Bauteile werden mit ihr in eine engere und festere Verbindung gebracht. Kräftige Pfeiler, durch Bogen verknüpft, begrenzen den meistens quadratischen Mittelraum. Auf den Scheiteln der Bogen und auf dreieckigen Zwickeln (Pendentifs), die zwischen die Bogen eingeschoben sind, hier den Raum ausfüllen und der geschlossenen Rundung näherbringen, ruht ein Gesimskranz, über welchem sich die gewöhnlich flach gespannte Kuppel wölbt. Halbkuppeln und Wandnischen sind bestimmt, teils dem Druck der Kuppel Widerstand zu leisten, teils den Mittelraum nach den angrenzenden Nebenräumen zu öffnen. In diesem festgegliederten System von Kuppeln, Bogen und Pfeilern, die sich der Flächendekoration willig darbieten, findet natürlich der Stolz der antiken Architektur, die Säule mit ihrem Gebälke, nur eine beschränkte Verwendung. Säulen tragen die Emporen, den Oberstock des sich an den höheren Kuppelraum anschließenden Umganges, oder sind innerhalb der größeren Bogen aufgestellt, auf denen der ganze Bau vornehmlich ruht. Sie verlieren ihre Bedeutung als konstruktive Glieder; damit schwindet auch das richtige Verständnis ihrer Form. An der Bildung der Säulenkapitelle erkennt man am besten die Stilwandlung. Selbst da, wo das Blattmotiv beibehalten wurde, gingen doch die reine Kelchform und der leichte Schmuck des Laubkranzes verloren (Abb. 22). In dem sogenannten „theodosianischen Kapitelle", als dessen Ausgangsort das „goldene Tor" in Konstantinopel (388) gilt, wird der weiche Schnitt des antiken Acanthus mollis durch die fetten Zacken des Acanthus spinosus abgelöst. Nach einhundertjähriger Dauer ging diese Bildung in das Korbkapitell über. Gemeinhin erscheint das byzantinische Kapitell als ein abgeschrägter Steinwürfel, dessen Seiten an den Rändern von einem flachen Ornamente eingerahmt sind und im mittleren Felde flach gezeichnete Ranken oder eine stilisierte Blume zeigen (Abb. 23). Das Auftreten des Kämpferkapitells, das seit 528 die byzantinische Kunst beherrscht, ist bis zu



23. Kapitell, S. Vitale in Ravenna.



24. Zisterne Bin bir direk in Konstantinopel.

der unter Justinian ausgeführten Zisterne Bin bir direk (Abb. 24) verfolgbar, der Krone aller gedeckten Wasserbehälter Konstantinopels.

Die Glanzzeit der Architektur in der neuen Hauptstadt fällt in die Regierung Justinians (527—565). Ihr entstammen sowohl die kleine Kirche des heil. Sergius und Bacchus in Konstantinopel wie das prunkvollste und großartigste Werk der oströmischen Kunst, die Sophienkirche. Die erstgenannte, 528 begonnene Kirche umschließt das innere Oktogon mit einem vierseitigen Umbaue. Die Anfänge des Baues der Sophienkirche gehen auf Konstantin zurück. Nach einem Brande im Jahre 532 wurde sie von Anthemios von Tralles und Isidor von Milet neu erbaut und, als bald nach ihrer 537 erfolgten Vollendung ein Erdbeben am 7. Mai 558 die Kuppel zerstört hatte, noch unter Justinian wiederhergestellt. Die ursprüngliche Gestalt erscheint durch spätere Anbauten, wie Minaretts, arg verdeckt (Abb. 25), und auch die innere Ausstattung wurde durch die Verwandlung in eine Moschee zerstört. Ein stattlicher, von einer Säulenhalle umschlossener Hof und zwei Vorhallen führen in das Innere. Schon der Grundriß (Abb. 26), dessen eine Hälfte sich auf das untere, die andere auf das obere Stockwerk bezieht, offenbart dem Auge die große Bedeutung des Mittelraumes, in welchem sich der Baugedanke ausschließlich konzentriert. Der Raum empfängt sein charakteristisches Gepräge durch die mächtige, bis zur Höhe von fast 56 m über dem Boden emporsteigende Kuppel, die auf vier Pfeilern ruht und östlich und westlich von Halbkugeln begrenzt wird; ihr Durchmesser beträgt 31,5 m. In diese Halbkuppeln schneiden wieder kleinere Halbkuppeln ein, wodurch der 72 m lange Mittelraum sich erheblich erweitert (Taf. I). Wie ausschließlich dieser aber als der wesentliche, allein ausdrucksvolle Teil der ganzen Anlage galt, zeigt die Anordnung der Nebenräume, welche durch vorspringende, zur Unterstützung der Kuppelgewölbe bestimmte Pfeiler begrenzt werden. Diese massigen Pfeiler nehmen den Seitenräumen den

25. Sophienkirche in Konstantinopel.



26. Grundriß der Sophienkirche in Konstantinopel. (Unteres und oberes Stockwerk.)



27. Byzantinisches Tafelbild in der geistlichen Akademie zu Kiew. (Strzygowski, Orient oder Rom).

Charakter von Nebenschiffen. Ein Blick ins Innere der Kirche lehrt die Höhengliederung kennen und zugleich die innere Ausschmückung, die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit Marmor und edlen zu Mustern geordneten Steinen, sowie die Mosaikmalerei an den oberen Flächen beurteilen.

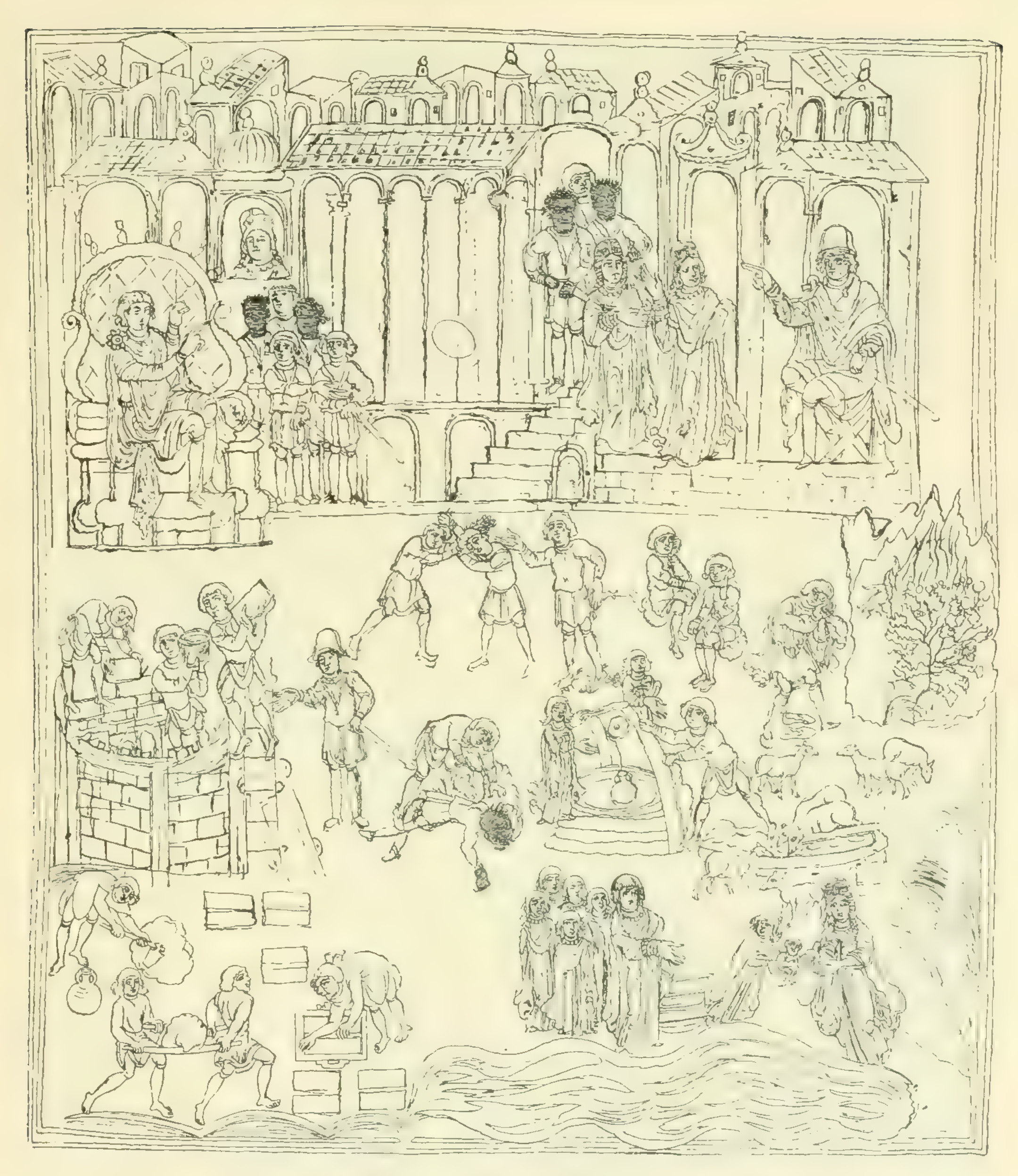
Byzantinische Mosaikmalerei. Von den erhaltenen Mosaikbildern in der Sophienkirche, die später unter Tünche verschwanden, dürften übrigens nur wenige dem Zeitalter Justinians angehören; wie denn überhaupt die Zahl der erhaltenen Denkmäler der Malerei aus dem früh-christlichen Oriente keineswegs groß ist. Im Mittelpunkte der Hauptkuppel der Sophienkirche thront der segnende Christus im weißen goldgestickten Gewande, von den gleichfalls weiß-gekleideten Aposteln und nach den Bogenzwickeln hin von zahlreichen Heiligen umgeben. Die Madonna im blauen Gewande nimmt die Tiefe der Apsis ein. Sie hält, wie das auch auf gleichzeitigen Münzbildern vorkommt, das aufrechtstehende Christuskind zwischen ihren Knien. Heiligen- und Prophetengestalten heben sich vom Nischengrunde unter den Fenstern und von den Pfeilern glänzend ab. Die allgemeine Anordnung des Mosaikschmuckes, die Hauptlinien der Figuren deuten auf die Zeit Justinians, die schon mit der älteren Tradition gebrochen hatte. Dieses bezeugen die berühmten goldgründigen Mosaiken in der Kirche des heil. Georg zu Thessalonich um die Wende des 5. Jahrhunderts. Hier sind die musivischen Gemälde noch wesentlich dekorativ gehalten. Säulenportiken, Tabernakel mit reichen Vorhängen, Bogen mit Tierbildern über dem Scheitel bilden wie teilweise in Ravennas Baptisterien den Hauptschmuck. Den Übergang von der einen Richtung in die andere lehren uns ausführliche Bilderbeschreibungen kirchlicher Schriftsteller (heil. Nilus im 5. und Chorigius von Gaza im 6. Jahrhundert) kennen, aus welchen wir entnehmen, daß in den Kirchen auch dekorative Malereien, Pflanzen- und Tierdarstellungen beliebt waren, daß aber außerdem historische Schilderungen aus dem Alten und Neuen Testamente, die letzteren bereits das ganze Leben Christi umfassend, an den Wänden Platz fanden. Tafelbilder auf Sykomorenholz, in der Technik der bekannten Fayûm-Porträts ausgeführt (Kiew, geistliche Akademie), bezeugen in allerdings sehr vereinzelten Fällen die Fortdauer enkaustischer Malerei bis ins siebente Jahrhundert (Abb. 27).

Wand- und Buchmalerei. Überaus interessante Malereien heidnischen Ursprungs, von der Hand eines aus Ägypten, Syrien oder Kleinasien eingewanderten Griechen, haben sich in einer Grabanlage zu Palmyra aus dem Jahre 259 als treffliches Beispiel späthellenistischer Kunstübung erhalten (Abb. 28), welche der Inkrustation und Polychromie der Wände mit Vollbild-Porträt und anderem treu bleibt. Derselben Zeit entstammt, wie die Trachtvergleichung und andere Einzelheiten ergeben, das Prototyp des kaum im Oriente selbst angefertigten Ashburnham-Pentateuch, dessen Szenenzusammenstellung in einem Felde gleich der Erläuterung durch Beischriften auf hellenistischen Ursprung hindeutet. Der Raumsinn ist gänzlich verschwunden; mehrere Szenen werden stets auf einem Blatte ohne jegliche Ordnung oder schärfere Scheidung gezeichnet. Auf dem Blatte z. B., welches die Anfänge der Geschichte Moses' schildert (Abb. 29), sehen wir oben den thronenden Pharao, wie er den Befehl zur Bedrückung der Israeliten erteilt, und gegenüber, wie er oder sein Statthalter die Wehmütter zur Rechenschaft zieht, daß sie die männlichen Erstgeburten der Juden nicht getötet haben. Unten aber werden die Ereignisse von der Findung Moses' bis zum brennenden Dornbusche erzählt. Solchen Mängeln stehen aber einzelne Vorzüge ausgleichend gegenüber. Im Verhältnis zu anderen frühchristlichen (oströmischen) Miniaturen erscheinen diese Illustrationen wahrheitsgetreuer, lebendiger in der Wiedergabe kraftiger Leidenschaften. In der Darstellung der Männerkämpfe und der ländlichen Beschäftigungen ist der Maler völlig heimisch. Auch das Streben nach Natürlichkeit der Schilderung kann man ihm nicht absprechen, wenn man sieht, daß er z. B. den Schauplatz der Geschichte Moses', Ägypten, durch Mohren im Gefolge des Pharao kennzeichnet. Die Vorlage der Miniaturen war vielleicht ein hebräischer oder ein von Juden hergestellter griechischer Pentateuch, dessen Illustrationen auch ein Hauch der christlich antiken Welt berührte.



28. Grabanlage in Palmyra aus dem Jahre 259.
Strzygowski, Orient oder Rom

Weitere Aufklärung über die Kunstzustände im oströmischen Reiche bringen die griechischen illustrierten Handschriften vom 4. bis zum 6. Jahrhundert. Hierher zählen die nur in Kopien erhaltenen Kalenderbilder des Chronographen von 354, das Fragment der Genesis und das die Kopie einer alexandrinischen Handschrift bildende Pflanzenbuch des Dioskorides in der Wiener Hofbibliothek, die Reste der Cotton-Bibel im British Museum, die Josuarolle und der Cosmas Indikopleustes des Vatikans (Abb. 31), das in der Laurenziana zu Florenz liegende syrische Evangeliar von 586 mit den Miniaturen des Rabulas, die syrischen Miniaturen im Etsch-



29. Geschichte Mosis. Aus dem Ashburnham Pentateuch.

miadzin-Evangeliar aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts und das um die Wende des 5. und 6. Jahrhunderts entstandene Bilderevangelium in Rossano (Abb. 30) in Kalabrien. In letzterem sowie in den neuerdings in Sinope erworbenen Matthäusfragmenten (Paris, Bibl. nat.) tritt der orientalische Einschlag stärker als in den verwandten Miniaturen der Wiener Genesis zutage und hebt sich in einer gewissen stilistischen Einheit bestimmt von dem ältesten erhaltenen, auf dem Boden von Byzanz entstandenen Zyklus des Wiener Dioskorides ab, in welchem hellenistische und orientalische Elemente deutlich zusammenfließen. Die hohe Bedeutung der Heiligen Schrift als Quelle und Regel des Glaubens erklärt die prächtige Ausstattung einzelner Handschriften und den Eifer,



30. Auferweckung des Lazarus; aus dem Codex Rossanensis.

mit welchem die übrigens schon im klassischen Altertume gepflegte Büchermalerei, später Miniaturmalerei genannt, getrieben wurde. Wertvolle Denkmale dieser Art sind die Iliasillustrationen der Ambrosiana in Mailand und die gleichfalls unter der Nachwirkung antiker Kompositionen stehenden Darstellungen im Vergil und Terenz des Vatikans. Wird auch zunächst der Maler von der Absicht, die im Texte beschriebenen Ereignisse deutlich wiederzugeben, geleitet, so verraten doch zahlreiche Züge die fortdauernde Herrschaft einer guten alten Kunsttradition. Anklänge an die Antike offenbaren die Bauten, die Gewänder, die Gebärden der einzelnen Gestalten; der antiken Kunst ist auch die Einflechtung allegorischer Figuren zur Versinnlichung innerer Vorgänge und Stimmungen, und die schon dem Chronographen von 354 geläufige Beigabe von Personifikationen zur Verdeutlichung der Örtlichkeiten entlehnt. Weder im technischen Verfahren, noch in der künstlerischen Auffassung wird mit der Überlieferung schroff gebrochen. Die frühchristlichen Miniaturen, in Deckfarben ausgeführt, gleichen Gemälden, verraten die Kenntnis antiker Wandbilder. Werden mehrere Szenen auf einem Blatte zusammengefaßt, so erscheinen sie meistens so geordnet, daß sie formal einen einheitlichen Eindruck machen, nicht auseinanderfallen. Bemerkenswert ist die Scheu vor der Wiedergabe heftig bewegter Vorgänge, leidenschaftlicher Stimmungen. Die



31. Das Opfer Abrahams aus dem Cosmas Indicopleustes. (Venturi.)



32. Emailkreuz des Schatzes der Kapelle Sancta Santorum in Rom.
Aus Grisar, Sancta Sanctorum. Freiburg, Herder

Phantasie des klassischen Altertums hatte auf ihrer letzten Stufe die Richtung auf das Dekorative und Idyllische genommen. Es herrschte die Freude an einer glänzenden Ausstattung des äußeren Daseins, die Sehnsucht nach einem behaglichen Stilleben. Beides erbte das frühchristliche Zeitalter. Die dekorative Richtung empfing in den ältesten Mosaiken, die idyllische in den Miniaturen, wie insbesondere die Wiener Genesis zeigt, deutlichen Ausdruck und hielt gerade hier manch liebenswürdigen Zug der so anmutenden Naivität der Antike glücklich fest.

Nach Farbengebung und Technik darf als ein hervorragendes Werk frühbyzantinischer Kunst das prächtige Emailkreuz aus dem Schatze der Kapelle Sancta Sanctorum in Rom betrachtet werden (Abb. 32), dessen gedrungene Figurenzeichnung Anklänge an die derben Schnitzereien der Türe von S. Sabina oder auch an die handwerksmäßige Sarkophagskulptur bieten, während die Szenen der Jugendgeschichte Jesu traditionellen Bildertypen folgen.

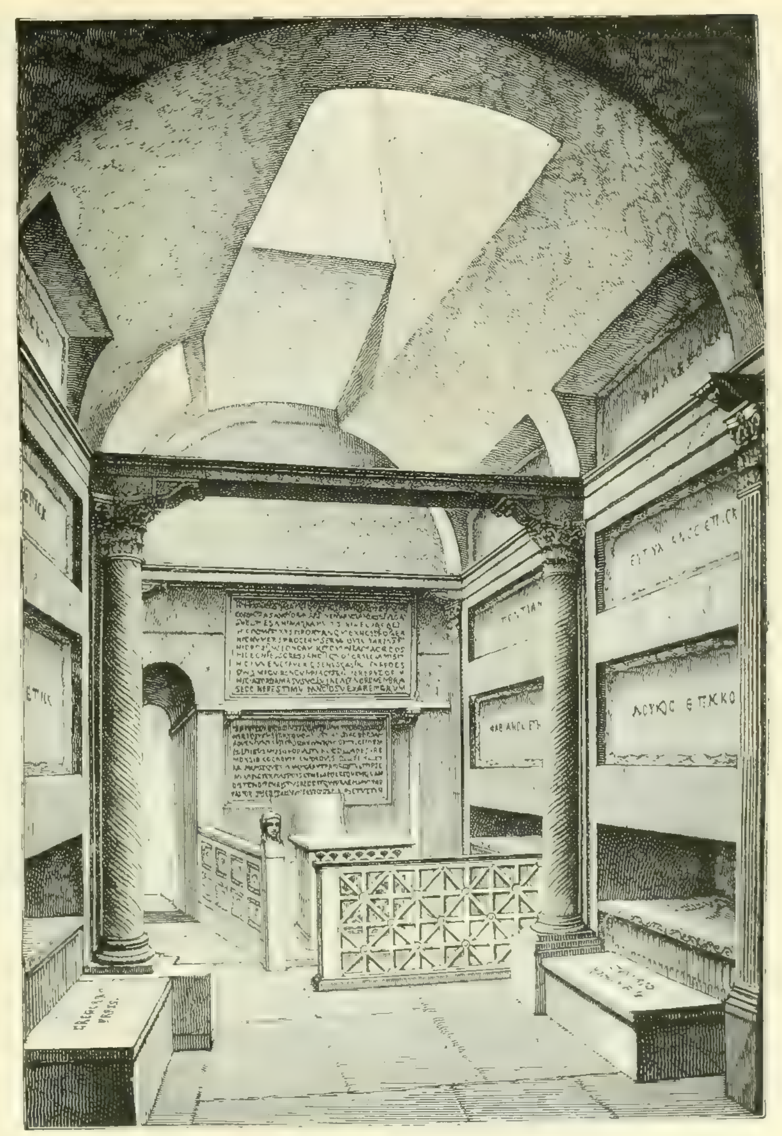
Die kleinasiatische Gruppe, aus welcher die byzantinische Plastik sich unmittelbar entwickelte, besitzt in dem Christusrelief aus Konstantinopel und dem aus der Gegend von Sinope stammenden Petrusrelief (beide in Berlin) sowie in dem Jonasdenkmal aus Tarsos (Newyork, Metropol. Mus.) sehr interessante Arbeiten des 4. und 5. Jahrhunderts. Während Rom allmählich der Stagnation verfällt, bringt das vorwärtsstrebende christliche Kleinasien eine Fülle des Neuen hervor.

2. Die frühchristliche Kunst in Rom.

Der früheste Schauplatz christlicher Kunstübung in Rom sind die Katakomben. Mit diesem von einer bestimmten Örtlichkeit vor den Toren Roms entlehnten Namen werden die Friedhöfe oder Coemeterien der alten Christen bezeichnet. Katakomben, d. h. unterirdische christliche Begräbnisstätten, kommen auch außerhalb Roms, z. B. in Neapel, Syrakus, Alexandrien, vor; doch ragen die römischen Katakomben durch Umfang, Ehrwürdigkeit und künstlerische Bedeutung weithin über alle anderen hervor, vielleicht bis in das 1. Jahrhundert zurückgehend. Bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts blieben sie als Begräbnisstätten im Gebrauch; doch wurden sie schon im 4. Jahrhundert überwiegend als Heiligtümer angesehen. Der Schmuck, welchen sie seitdem empfingen, ist ihnen nicht mehr ausschließend eigentümlich; für die ersten drei Jahrhunderte dagegen bilden sie fast unsere einzige Quelle frühchristlicher Kunst.

Anlage und Ausschmückung der Katakomben. Bis zu den Christenverfolgungen im 3. Jahrhundert waren die Eingänge zu den Katakomben offen, überhaupt, da sie unter gesetzlichem Schutze standen, keineswegs heimlich und verborgen angelegt. Eine Treppe führte zu den unterirdischen, in körnigem Tuffstein ausgegrabenen Gängen, mit Höhlungen (loculi) in den Seitenwänden, in welchen die Leichname der Gläubigen beigesetzt wurden. Die Gräber wurden mit Platten geschlossen und auf diesen der Name, das Alter, der Todestag des Verstorbenen, ein frommer Wunsch, in Wort oder Sinnbild (Taube, Palmenzweig usw.) ausgedrückt, verzeichnet. Der alten Sitte folgsam legten die Hinterbliebenen zu den Toten mannigfache Gegenstände: Lampen, Glasgefäße, Münzen und anderes. Die Gänge wurden durch größere viereckige Räume unterbrochen, welche mit reicherem Schmuck bedacht, mit Lichtöffnungen an der Decke versehen wurden und später zu gottesdienstlichen Versammlungen dienten (Abb. 33). In solche Krypten verlegte man gern die die Gräber der Märtyrer; in der Tat bieten die Krypten häufig ein Grab, an der Schmalseite in einer Nische angebracht, in die Wand eingehauen und von einem Bogen (arcosolium) überspannt, mit besonderer Sorgfalt hergestellt und vor den anderen ausgezeichnet.

Die Gemälde der Katakomben. Wichtiger als die natürlich stets beengte bauliche Anlage, die eine eigentliche Architektur gar nicht entwickeln ließ, ist die malerische Ausschmückung der Katakomben. Je älter sie ist, desto mehr nähert sie sich der Antike, insbesondere in den rein ornamentalen Teilen, desto geringer ist die Summe besonderer christlicher Vorstellungen. So zeigt die



33. Die Papstkrypta. Katakomben von S. Callisto. Restauriert. (De Rossi.)

Deckenmalerei in der Katakombe der heil. Lucina aus dem 2. Jahrhundert (Abb. 34) den gleichen Charakter wie die römischen Gewölbebilder. Von dem mittleren Kreise strahlen, durch leichte Linien getrennt, die einzelnen Felder aus, in den Kreissegmenten stets auf die Grundfigur zurückgehend, von deren hellem Grunde sich die zierlichen Ranken und Masken abheben. Nur wenn man schärfer zusieht und die Füllung des (halbzerstörten) Mittelkreises mit dem Bilde des guten Hirten, oder dieselbe Figur mit einer betenden Frau (Orantin) abwechselnd in den Eckfeldern gewahrt, wird man sich des Unterschiedes von antiken Darstellungen bewußt.

Auch in dem wenig späteren Deckengemälde aus den Katakomben der Domitilla, in der Nähe der Kalixtkatakomben, erinnern wenigstens die allgemeine Einteilung und das Einfügen landschaftlicher Szenen an ältere Vorbilder. Antiker Formensinn spricht sich ferner in der Behandlung der Gewänder und in den Kopftypen der die Wände der Katakomben schmückenden Figurenbilder aus, so z. B. in der Gestalt des Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt und in dem berühmten Marienbilde in den Katakomben der Priscilla aus dem Anfange des 2. Jahrhunderts, der ältesten und schönsten erhaltenen Madonnenschilderung aus der frühchristlichen Periode. Die Madonna, ein jugendlich kräftiges Weib mit großen Augen, halbentblößten Armen, in Tracht, Haltung und Zeichnung des Gesichts an die antiken römischen Frauen gemahnend, hält das nackte Christuskind an der Brust. Vor ihr steht ein junger Mann im bloßen Mantel, wahrscheinlich der Prophet Jesaias, welcher mit halberhobener Rechten auf das neue Licht (über der Madonna befindet sich ein Stern) in Israel hinweist und in der Linken eine Rolle trägt.



34. Deckengemälde der Katakombe S. Lucina in Rom. (Roller.)

Die Mehrzahl der Katakombenbilder zeigt untergeordneten künstlerischen Wert und flüchtige Ausführung, noch weniger prägt sich in ihnen bereits eine künstlerische Individualität aus. Im großen ganzen war die ältere römische Katakombenmalerei nur eine Kunst aus zweiter Hand, ein getrübtes Abbild der schöpferischen alexandrinischen Kunstblüte der ersten Jahrhunderte und selbst der große Zuwachs an neuem Bildstoffe in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts war nicht Ertrag einer nur lokal-römischen Entwicklung der sepulkralen Malerei. Am ehesten wird in den Deckenbildern die Komposition einer festen, überlieferten Kunstregel unterworfen, eine das Auge anmutende symmetrische Anordnung der Gestalten und Gruppen, so daß die gegenüberstehenden einander auch formell entsprechen, beliebt (Abb. 35). Die Wandgemälde in den einzelnen Grabkammern wurden bald mit Rücksicht auf Raumgesetze geordnet und architektonisch gegliedert. Die Einzelbilder verbanden sich inhaltlich zu einer die Glaubenswahrheiten wiederspiegelnden Einheit. Begreiflicherweise spannen die Gegenstände der Darstellung und die Auffassung in ihrer Wiedergabe unsere Aufmerksamkeit im höchsten Grade. In den ersten Äußerungen einer nachmals so mächtigen und unermeßlich reichen Kunst fesselt uns die einfache Natürlichkeit der Schilderung, verbunden mit der strengen Beschränkung auf das Wesentliche der Vorgänge, den Kern des Ereignisses.

Frühchristliche Darstellungskreise. Uns interessiert ebensosehr, welche biblischen Erzählungen in den Vordergrund gestellt, wie welche ausgelassen sind. Denn aus der Bibel ist vorwiegend



35. Decke im Coemeterium majus. Anfang 4. Jahrh. (Wilpert).

der Inhalt der Darstellungen geschöpft. Nur in wenigen Fällen wurden Helden des antiken Mythus, wie Orpheus oder der den Sirenen widerstrebende Odysseus, im christlichen Sinne umgedeutet und verwendet. Die Frage richtet sich auf die Tendenz bei der Auswahl biblischer Szenen. Die Katakomben dienten als Begräbnisstätten. Nichts lag näher, als solche Bilder hier einzustellen, welche sich auf die Befreiung der Gläubigen aus den Banden des Todes, auf das jenseitige Leben und die Unsterblichkeit beziehen, also eine sepulkrale Bedeutung haben. Beispiele von Befreiungen und Rettungen und damit die Gewähr für die eigene Zukunft boten sowohl als das Alte wie das Neue Testament. Die kirchliche Lehre hat sie den Gläubigen ohne Zweifel in Gebetformeln nahe gerückt, die Katakombenbilder haben sie anschaulich gestaltet. Diesem Kreise gehören an: Jonas, David, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Susanna, Noah, Abraham, Hiob, Lazarus usw. Auch die seit dem 2. Jahrhunderte am häufigsten in den Katakombenbildern wiederkehrende Figur des guten Hirten (Abb. 34 u. 35), dessen Verehrung bis ins 1. Jahrhundert hinaufreicht und durch den „Pastor" des Hermas wesentlich gefördert wurde, muß in diesem Sinne gedeutet werden. Auf den Schultern des guten Hirten wird die Seele des Verstorbenen der Gemeinschaft der Heiligen zugeführt. Der formale Anklang des guten Hirten an die Figur des widdertragenden Hermes wurde vielleicht dadurch begünstigt, daß auch der letztere auf antiken (etruskischen) Graburnen angebracht wurde, also eine sepulkrale Bedeutung besaß, wie denn überhaupt



36. Darstellung eines Mahles aus den Katakomben von S. Callisto (Wilpert).

auch die aus dem Heidentume übernommenen Darstellungen ursprünglich Grabbilder waren. In den Festgelagen, die in den Katakomben (SS. Pietro e Marcellino, Domitilla, Callisto [Abb. 36] u. a.) zuweilen geschildert werden, klingt das sogenannte Totenmahl (Adoration des heroisierten Verstorbenen) deutlich an. Nur empfing das Gemälde jetzt eine christliche Fassung: Der Märtyrer geht zum Lohne für seine Leiden zum Bankett der Seligen im Paradiese ein. Ebenso danken Kastor und Pollux ihre Aufnahme in den Kreis christlicher Grabbilder ihrer ursprünglichen Geltung als Tag- und Nachtgötter, ihrem halb über-, halb unterirdischen Leben. Nächst der Lehre von dem Leben nach dem Tode bewegte die Geister nichts so mächtig, als die wunderbare Erscheinung Christi



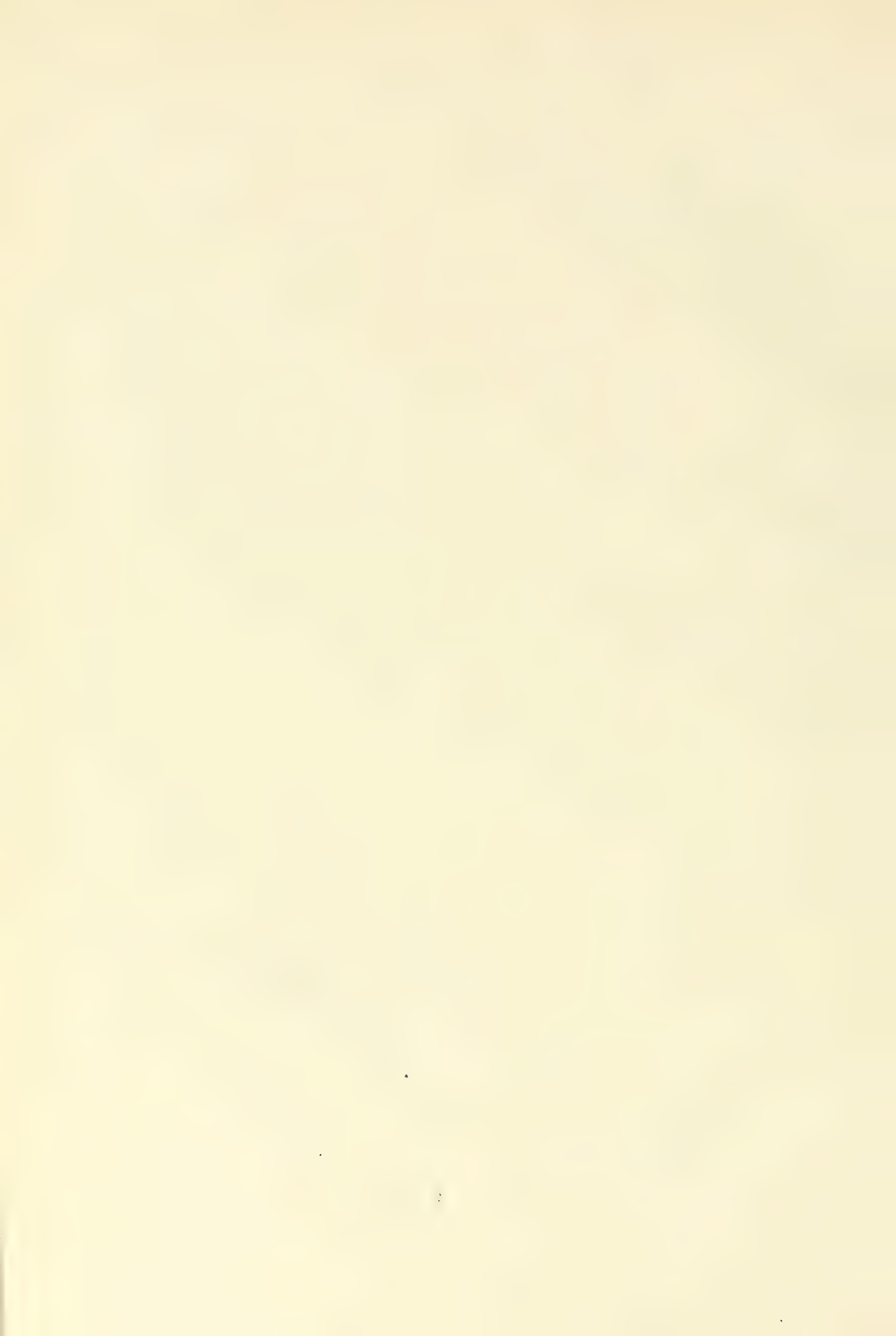
37. Anbetung der Weisen. Fresko der Katakombe SS. Pietro e Marcellino in Rom (3. Jahrh.).



Dreifarbendruck Förster & Borries, Zwickau



Brustbild einer Verstorbenen aus den Katakomben (Nach Wilpert.)





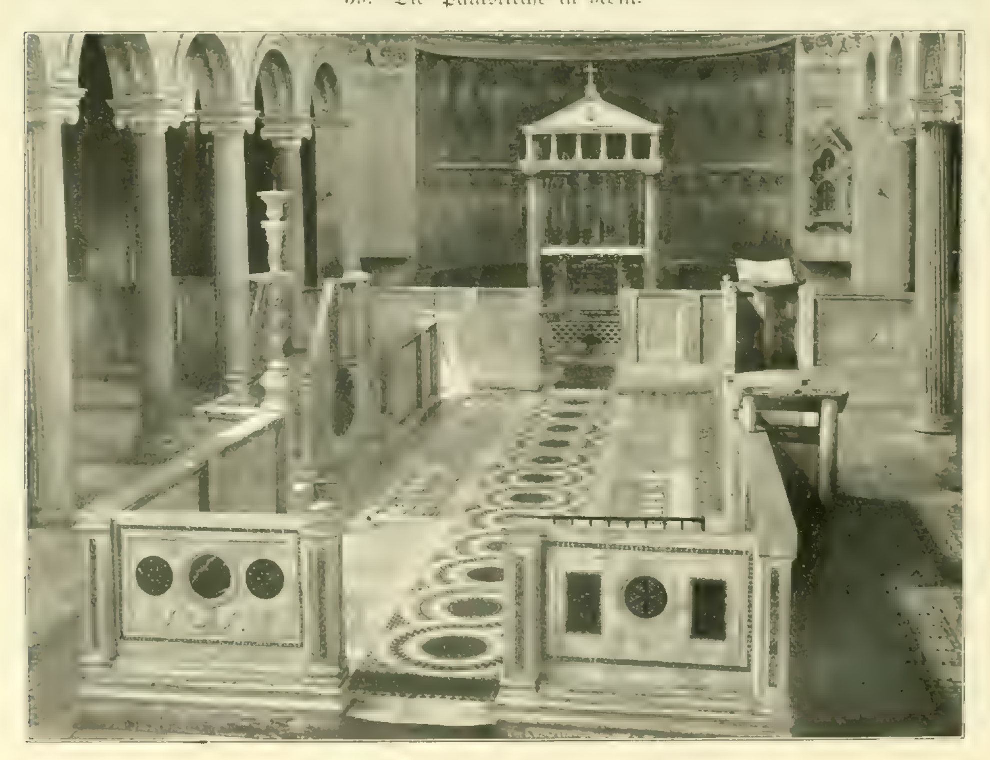
38. Eheschließung und Mutterschaft einer Verstorbenen.
Wandgemälde in der Priscilla Katakombe. (Nach Wilpert.)

auf Erden. So finden die Schilderung der Kindheitsgeschichte Christi, die Anbetung der Magier (Abb. 37) und die Wunder des Herrn einen berechtigten Platz in den Katakombenbildern. Auch die typologischen Beziehungen, die alttestamentlichen Vorbilder für Christus, wie z. B. Moses, wurden dem Bilderkreise einverleibt. Diese Darstellungskreise waren weder auf Rom noch auf die Katakomben allein beschränkt. Die figürlichen Kapitellsdarstellungen in der Kirchenruine von Tschardagh Kjöi, welche Daniel als Oranten zwischen den aufspringenden Löwen und den vom Engel herbeigetragenen Habakuk bieten, bestätigen ihre weit zurückreichende Geltung im Oriente.

Außer biblischen und dogmatischen Bildern haben auch Szenen aus dem Leben mit Beziehungen auf das Gewerbe des Verstorbenen und Porträtfiguren (Taf. II) Platz gefunden. Über die unmittelbare Beziehung des Totengräbers oder Fossors Diogenes in der Katakombe SS. Pietro e Marcellino zu der beigesetzten Persönlichkeit besteht kein Zweifel. Aber auch die so häufig wiederkehrende Gestalt einer mit ausgebreiteten Armen betenden Frau (Orantin) stellte in einzelnen Fällen (Mosaikbildnis der Gemahlin des Fl. Jul. Julianus in der Bibliothek Chigi) eine Verstorbene (Abb. 38), nach anderer Deutung an den Deckenbildern im allgemeinen die abgeschiedene Seele dar.



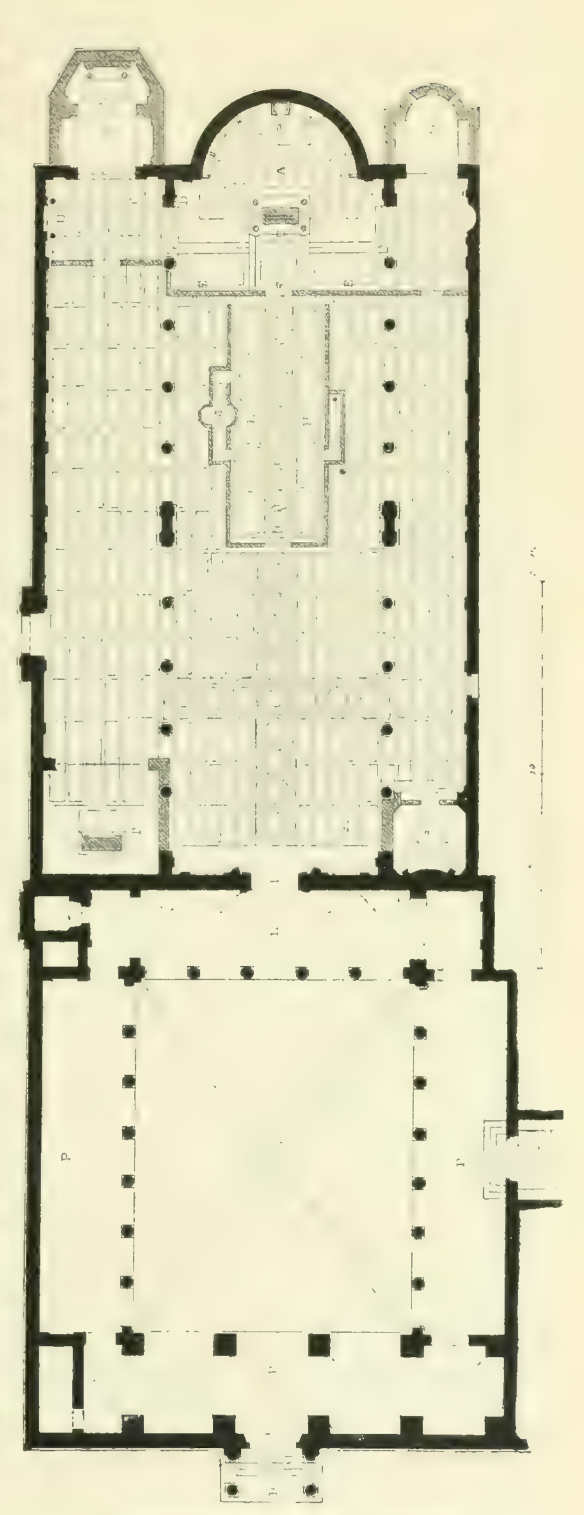
39. Die Paulskirche in Rom.



40. Inneres von S. Clemente in Rom.

Frühchristliche Basiliken in Rom. Frühchristliche Basiliken haben sich in Rom, das lange als allein bestimmender Faktor ihrer Entwicklung galt und ihren Raumbau mit Holzdächern schloß, nicht unversehrt bis auf unsere Tage erhalten. Die beiden größten römischen Stiftungen des 4. Jahrhunderts, die Peterskirche und die Paulskirche, sind, jene vollständig, diese bis auf einen geringen Bruchteil von der Erde verschwunden. Beide gehen auf Kaiser Konstantin zurück; doch hat sie erst sein Sohn Konstans vollendet. Die konstantinische Paulskirche wich aber noch im 4. Jahrhundert einem angeordneten Neubau von Valentinian II., Theodosius und Arkadius (386), den der Architekt Cyriades (professor mechanicus) ausführte. Über die Beschaffenheit der alten Peterskirche belehren uns alte Zeichnungen (Abb. 3 und 4), die Paulskirche (Fig. 39) ist nach dem Brande vom Jahre 1823 annähernd im alten Stile wieder aufgebaut worden. Aber auch, als sie noch aufrecht standen, zeigten sich vielfach Spuren der schmückenden Tätigkeit, welche fast alle Jahrhunderte mit besonderer Vorliebe den ehrwürdigen Werken frühchristlicher Kunst zuwendeten.

Von den römischen Basiliken, welche wenigstens teilweise aus der frühchristlichen Zeit sich erhalten und den alten Typus bewahrt haben: S. Giovanni in Laterano, S. Pudenziana, S. Maria Maggiore, S. Sabina, S. Lorenzo fuori le mura und andere, fesselt in konstruktiver Beziehung besonders die kleine Kirche S. Prassede. Die Säulenreihe wird wiederholt von breiten Pfeilern unterbrochen, welche quergespannte Bogen zu besserer Sicherung der Obermauer und des Daches tragen. Damit ist schon die einfache Säulenbasilika verlassen und mit dem Stützenwechsel zu einer neuen Gliederung des Baues der Keim gelegt, welcher allerdings nicht in Rom weitersproßte, in der Architektur des späteren Mittelalters aber eine fruchtbare Entwicklung fand.



41. S. Clemente in Rom. Grundriß.

Besser als die Innenansicht von St. Peter und St. Paul belehrt uns das Bild von S. Cle-

mente über die innere Einrichtung der Basilika (Abb. 40 und 41). S. Clemente ist nicht mehr die ursprüngliche Kirche; diese hat sich nur als Unterkirche erhalten, und wurde verschüttet (jetzt wieder ausgegraben), als nach der Zerstörung des ganzen Stadtteiles durch Robert Guiscard (1084) der Boden sich hob und der neue Bau (vor 1125 vollendet) errichtet wurde. In diesen übertrug man viele bewegliche Gegenstände aus der verlassenen älteren Kirche und stellte sie in gleicher Weise wie früher auf. So wurde die alte Einrichtung gerettet und dieser jüngsten Basilika der altertümlichste Schein verliehen. Im Mittelschiff ist durch Marmorschranken (cancelli) ein Raum für die Sänger oder die niedere Geistlichkeit abgesondert, ein niedriger Chor, mit welchem die Ambonen, erhöhte Kanzeln zum Ablesen der Evangelien und Episteln, verbunden waren. Neben dem Ambo stand häufig ein reich geschmückter Leuchter, bestimmt, die Osterkerze zu tragen. Zu dem Altar in der Tiefe des Mittelschiffes führten, besonders wenn eine Krypta unter ihm angelegt wurde, mehrere Stufen empor. Über ihm erhob sich, von vier Säulen getragen, ein Baldachin (Ziboriumaltar). An der Wand der halbkreisförmigen, zuweilen von einem gesäulten Umgange eingeschlossenen Apsis hatten der Bischof und die höhere Geistlichkeit ihre Sitze.

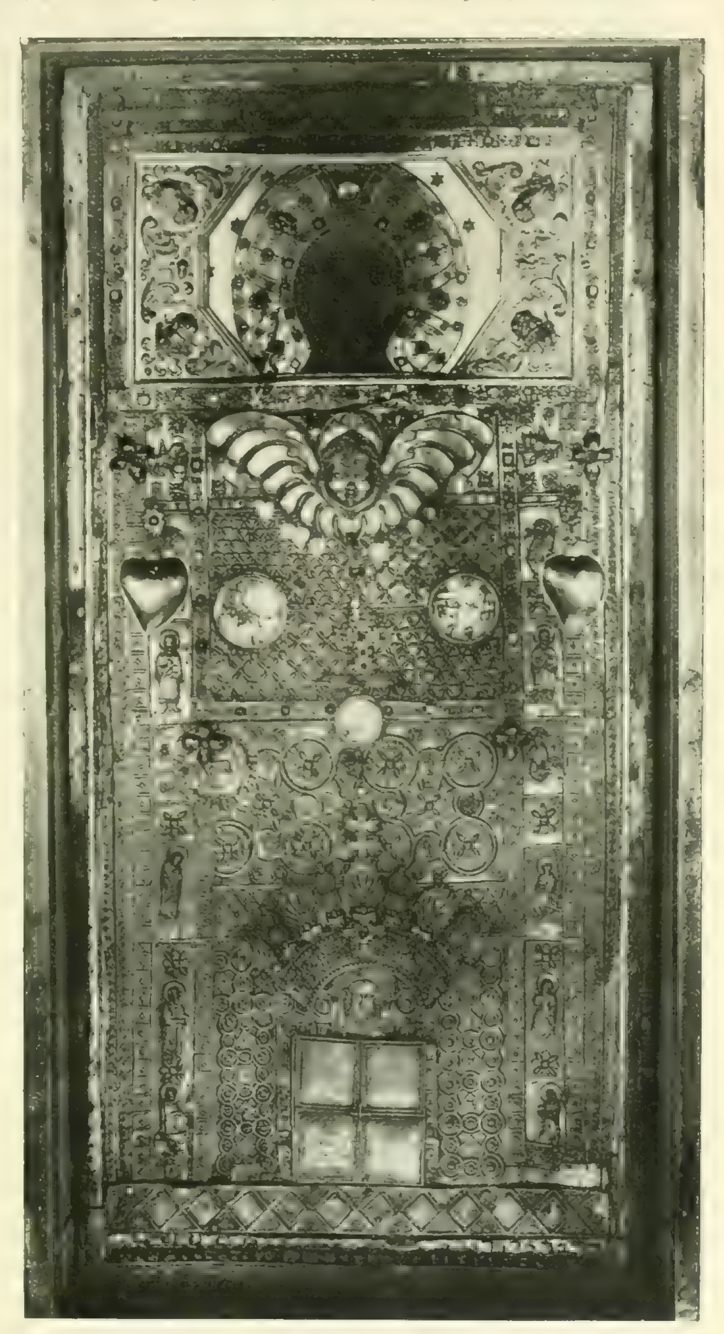
Ausschmückung der frühchristlichen Basiliken. Entbehrte auch das Äußere der frühchristlichen Basiliken nicht vollständig des Zierats (Spoletaner Kirchen des 5. Jahrhunderts zeigen z. B. plastisch dekorierte Türen und Fenster), so blieb doch das Innere der Hauptschauplatz der ornamentalen Künste. Hier sammelten sich bald kostbare Geräte, goldene Kreuze, Leuchter; der Altar wurde mit vergoldeten Platten bekleidet; vom Altarbaldachin hing der Hostienbehälter in der Form einer Taube herab, bunte Teppiche spannten sich an den Wänden. Den reichsten Schmuck empfingen die Räume der Basiliken durch die Malerei.

Frühchristliche Fresken- und Tafelmalerei. Von den wenigen Resten der frühchristlichen Freskenmalerei Roms interessieren namentlich die Darstellungen in der Kirche S. Maria antiqua auf dem römischen Forum. Unter ihnen bietet eine dem 8. Jahrhundert zurechenbare Kreuzigung mit getrennt genagelten Füßen, offenen Augen und langem Gewande Christi den bis ins hohe Mittelalter verfolgbaren Typus. Die Gemälde des Vorhofes, zwischen dem sechsten und neunten Jahrhundert gemalt, erregen abgesehen von einer Madonna mit dem Papste Silvester und anderen Heiligen durch die Geschichte Josephs und die griechischen Namen der dem thronenden Erlöser beigeordneten Heiligen, jene der viereckigen Kammer links von der Apsis durch die Darstellungen der Legende des heil. Quiricus und seiner Mutter Julita besonderes Interesse. Noch älter, nach der Mitte des 5. und nicht über die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts ansetzbar, ist das berühmte, auf Nußbaumholz ausgeführte Salvatorbild der römischen Kapelle Sancta Sanctorum, dessen Erwähnung bis in die Tage des Papstes Stephan II. (752—757) zurückreicht. Als acheropoiita (nicht von Menschenhänden gemacht) hochverehrt, erhielt das Bild unter Innocenz III. (1198—1216) eine nur das Haupt freilassende Silberbekleidung, in welcher auch ein Türchen die Füße nach Erfordernis für Waschungen, Salbungen oder Verehrungsküsse zugänglich machte (Abb. 42). Die erst vor kürzester Zeit aussgeführten Untersuchungen Wilperts haben festgestellt, daß das ehrwürdige Bild in fast natürlicher Größe, sehr frischen Farben und bester Ausführung den nimbierten Heiland auf edelsteinbesetztem Throne mit einer Rolle in der Linken und mit erhobener Rechten zeigt und lateinischen, speziell römischen Ursprungs ist.

Frühchristliche Mosaikmalerei. Die Mosaikmalerei war in der römischen Kaiserzeit mächtig in die Höhe gekommen, wurde bereits vereinzelt in den Katakomben verwendet und fand nun in den Basiliken seit Konstantin eine so eifrige Pflege, daß sie geradezu als typisch für die frühchristliche Zeit gilt. Den Fußboden und teilweise auch die Wände deckten aus Marmortäfelchen zusammengesetzte gemusterte Platten (opus sectile), an den Oberwänden, am Triumphbogen, an der Wöl-

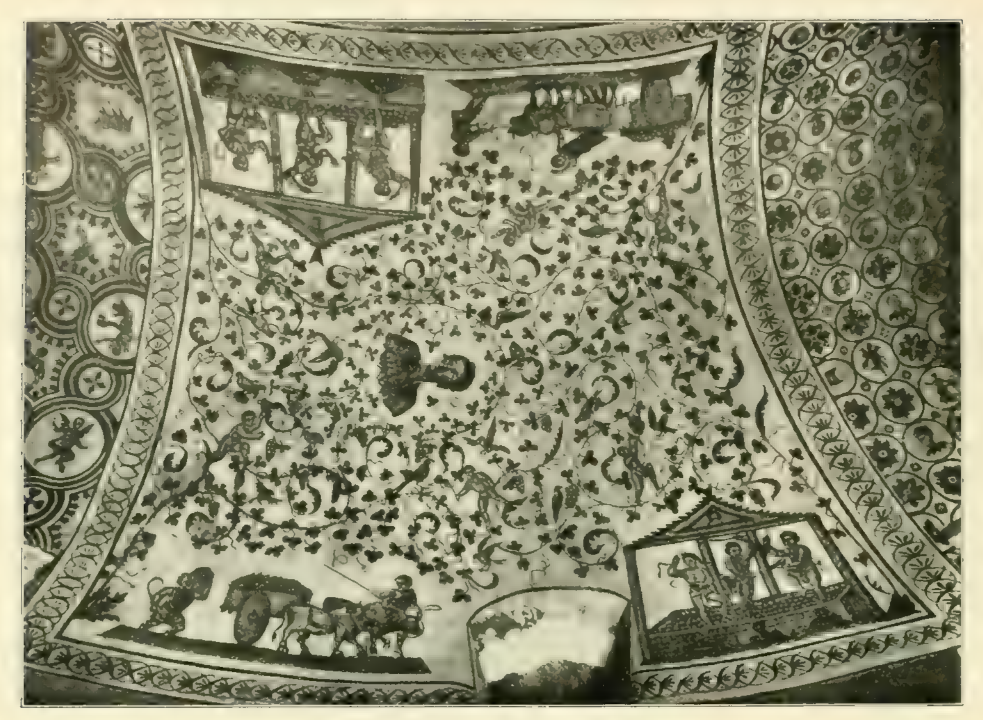
bung der Apsis ergänzten Gemälde, ornamentale und figürliche Schilderungen, aus farbigen Steinwürfeln und Glasstiften, die im Mörtel hafteten, zusammengesetzt.

Die Wirksamkeit der Mosaikmalerei ist festen und engen Schranken unterworfen. Schon die Teilung des Werkes, die mechanische Übertragung einer fremden Zeichnung auf die Wand und in Farben — denn der Mosaikarbeiter komponiert in der Regel nicht das Gemälde — lähmt die Freiheit. Die Natur des Materials ist dem freien Zuge der Linien, den leisen Übergängen des Farbentones hinderlich, für die Wiedergabe mannigfaltigen Ausdruckes, bewegter Empfindungen in hohem Grade unzulänglich. Die Mosaikmalerei bietet aber auch zahlreiche Vorteile. Sie ist dauerhafter, in diesem Sinne monumentaler, als jede andere Art malerischer Technik, findet aber in der die Loslösung der Würfel von dem Bewurfe fördernder Wandfeuchtigkeit und in der Veränderung gewisser Farben bestimmt gezogene Grenzen. Die mangelnde Fähigkeit für Detailschilderung wird kaum wahrgenommen im Angesicht der einfachen großen Gestalten, die in majestätischer Ruhe beharren und gleich Visionen wirken. Der visionäre Schein ist es vor allem, welcher die Mosaikmalerei zum richtigen Ausdrucksmittel der von der Erwartung des Antichrists und des himmlischen Jerusalem erfüllten Volksstimmung der frühchristlichen Jahrhunderte stempelt.



42. Das Salvatorbild mit der Silberverkleidung Innocenz' III. Rom, Kapelle Sancta Sanctorum.
(Aus Grisar, Sancta Sanctorum. Freiburg, Herder.)

Leider sind trotz der dauerhaftesten Technik viele Mosaiken bei Um- und Neubauten völlig zerstört, viele



43. Mosaik aus S. Costanza in Rom.

durch spätere Restaurationen in wesentlichen Teilen verändert worden. Urteile über ihren künstlerischen Gehalt, ihren Stil dürfen daher nur vorsichtig abgegeben werden. Auch auf diesem Gebiete fließen späte antike und frühe christliche Werte fast unmerklich ineinander, wie denn auch in den ältesten christlichen Mosaiken (S. Costanza, Kapelle der heil. Rufina und Secunda) das ornamentale Element vorwiegt. Die Kapelle der heil. Rufina, einst ein Portikus des lateranischen Baptisteriums, zeigt als Nischenschmuck goldene Ranken auf blauem Grunde. Nur die von der oberen Muschel herabhängenden Kreuze und das Lamm zwischen Tauben weisen auf die christliche Bedeutung dieses dem 4. Jahrhundert entstammenden Werkes hin. Derselben Zeit zählen die Mosaiken vom Tonnengewölbe von S. Costanza mit Eroten, Vögeln, Weinranken und traubenlesenden und kelternden Genien zu (Abb. 43).

Den umfangreichsten Mosaikfußboden aus dem ersten Drittel des 4. Jahrhunderts besitzt der Dom zu Aquileja. Die Jonasszenen dieses eben erst bloßgelegten Denkmals, das auch durch seine eucharistischen Darstellungen besonders interessiert, schlagen einen ganz köstlichen Ton naiver Schilderung an.

Frühzeitig wurden die Gegenstände der Darstellung für die Apsis der Basiliken festgestellt und bis zum Schlusse des Jahrtausends ziemlich treu wiedergegeben. Die Mitte nimmt Christus zwischen Aposteln und den Heiligen, denen die Kirche geweiht ist, ein. Über ihm schwebt in einem Halbkreise oder einem Fächer die Hand Gottes; unten wird das Hauptbild von einem schmalen Band oder Streifen eingesäumt, auf welchem zwölf Schafe, je sechs auf jeder Seite des auf einem Hügel stehenden Lammes Gottes, die Apostel symbolisierend, geschildert sind (Abb. 44). Palmen begrenzen gewöhnlich das Mittelfeld, kleine Bauten, Jerusalem und Bethlehem versinnlichend, den unteren Streifen. Dem Hügel des Gotteslammes entspringen die vier Flüsse des Paradieses. Erst im 5. Jahrhunderte, als bereits der Formensinn gesunken war, bildete sich auch ein festes Herkommen für den musivischen Schmuck des Triumphbogens aus. Im Scheitel des Bogens



44. Mosaik aus S. Cosma e Damiano, Rom.

thront das Lamm Gottes oder erscheint das Brustbild Christi, von Engeln und den Evangelistensymbolen umgeben, tiefer unten aber drangen sich die weißgekleideten Ältesten der Apokalypse mit Kränzen in den Händen zur Anbetung Christi heran. Eine mehrzeilige metrische Inschrift preist unter den Apsisbildern den Kirchenheiligen und gedenkt rühmend des Stifters des Werkes. Solche tituli, die z. B. in der vom heil. Ambrosius vollendeten Mailänder Basilika (379—386) Szenen des Alten und des Neuen Testamentes erlauterten, wurden mit Vorliebe noch im karolingischen Zeitalter (Walafried Strabo und Ekkehard) verfaßt. In Abschriften verbreitet, sind sie häufig der letzte und einzige Rest, der sich von den Bildwerken erhalten hat.

Frühchristliche Mosaiken Roms. Nur einen Stilwechsel, keine Stilentwicklung beobachtet man im Kreise der römischen Mosaikkunst, die im 4. Jahrhundert ihr Bestes leistete, indes im fünften Ravenna — unter Theodorich nach Berufung römischer Mosaicisten — die musivische Kunst am vielseitigsten weiter entwickelte, und namentlich seit der Regierung Justinians (527—565) auch im oströmischen Reiche diese Ausstattungsweise bei fortschreitender Abschwächung der klassischen Reminiszenzen immer mehr Geltung errang. Für eine innere Entwicklung waren die Kräfte Roms, dessen Malerei sich zunächst mehr an die Traditionen des reinen Hellenismus gehalten zu haben scheint, zu sehr erschöpft. Die Traditionen lockerten sich, eine neue Auffassung der Kunst konnte erst nach Jahrhunderten wieder erstarken. So blieb es denn bei einer äußerlichen Kunstpflege und einer vorwiegend dekorativen Richtung. Dem 5. Jahrhunderte entstammen die Mosaiken in der unter den Päpsten Cölestin I. und Sixtus II. errichteten und ausgeschmückten Kirche (422—440) S. Sabina, ein dürftiger Rest des ursprünglich so reichen Kirchenschmuckes (zwei Frauen, die Juden- und Heidenkirche an der Rückwand). Das Apsisbild in S. Pudenziana (Abb. 45) aus der Zeit des Papstes Siricius (384—399), zwar verstümmelt und stark restauriert, zeigt in der Anordnung des Gemäldes und in der Zeichnung der einzelnen Gestalten



45. Apsismosaik in S. Pudenziana, Rom.

von den späteren Darstellungen große Abweichungen, die man wohl noch auf den lebendigen Einfluß der Antike zurückführen kann. Christus und die Apostel sind sitzend dargestellt, die Bewegungen der letzteren mannigfach abgestuft, das Gewand der beiden Kränze tragenden Frauen Pudenziana und Praxedis in leichte Falten gelegt. Zwischen 352—366 fallen die Mosaiken in S. Maria Maggiore an den Langwänden des Mittelschiffes (Szenen aus dem Alten Testamente), zwischen 432—440 die Triumphbogengemälde (Kindheit Christi). Jene erinnern noch an die römischen Reliefdarstellungen und sind offenbar nach älteren Vorbildern kopiert, diese erfreuen durch die freiere Gruppierung der Gestalten. Die Mosaiken von S. Paul (Abb. 46) geben trotz ihrer Erneuerung nach dem Brande von 1823 ein gutes Bild von ihrer ursprünglichen Anordnung in der Zeit der Galla Placidia. Das 6. Jahrhundert, in welchem (526—530) die Apsis in S. Cosma e Damiano mit Mosaiken geschmückt wurde, bringt uns bereits einen starken Stilwechsel vor die Augen. Der Sinn für eine freiere Anordnung ist gesunken. Christus, die Apostelfürsten, die heil. Kosmas und Damian, Papst Felix und der heil. Thedorus, alle stehend dargestellt, schließen sich lange nicht so gut wie in S. Pudenziana zu einer Gruppe zusammen. Die Gesamtfarbenwirkung erreicht jedoch gerade hier eine nur selten wieder vorkommende Großartigkeit, obzwar sich sonst später der Änderung des Farbentones im allgemeinen eine Einbuße der früheren Helligkeit beigesellt hat. Die einzelnen Gestalten bewegen sich noch natürlich, aber schon beginnt in den Köpfen ein strengerer, germanischen Typen sich nähernder Ausdruck zu walten, welcher allmählich in das Finstere und Mürrische übergeht. Gerade in jener Zeit entwarf Kassiodor, der berühmte politische Ratgeber Theodorichs, das Bild von einem wahrhaft würdigen Manne. Es weicht stark von der Antike ab, entsprach aber gewiß den herrschenden Anschauungen. Ruhig, mager, blaß, gemessen im Gange, mit einem ehrwürdigen Barte geschmückt, wird der wahrhaft Fromme geschildert, ebenso, wie er uns in den späteren Mosaiken entgegentritt.

Während auf der einen Seite der asketische, der Welt abgewandte Zug betont wird, erwacht auf der anderen Seite die Freude an schmuckreichen, mit Putz fast überladenen Gewändern.

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

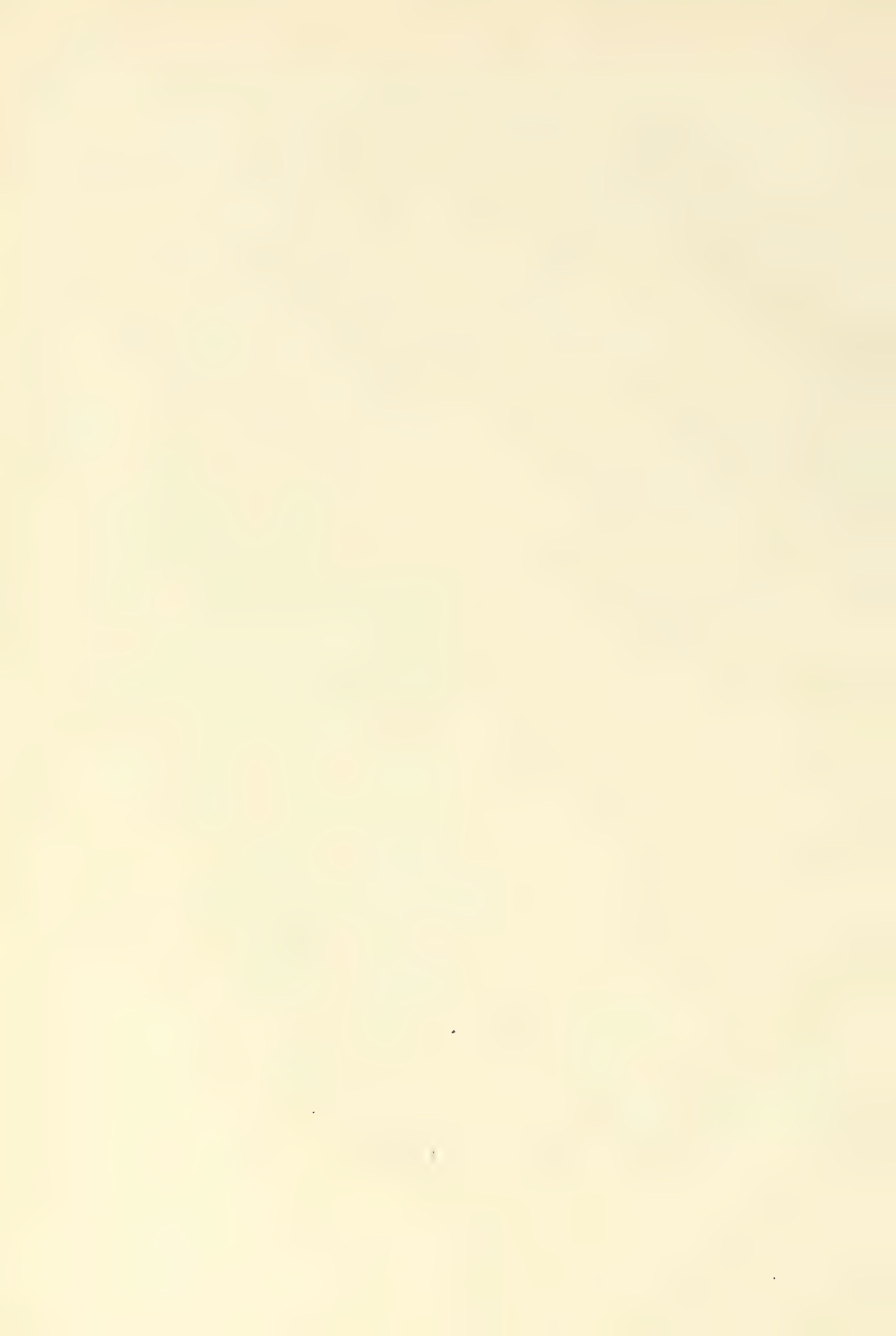


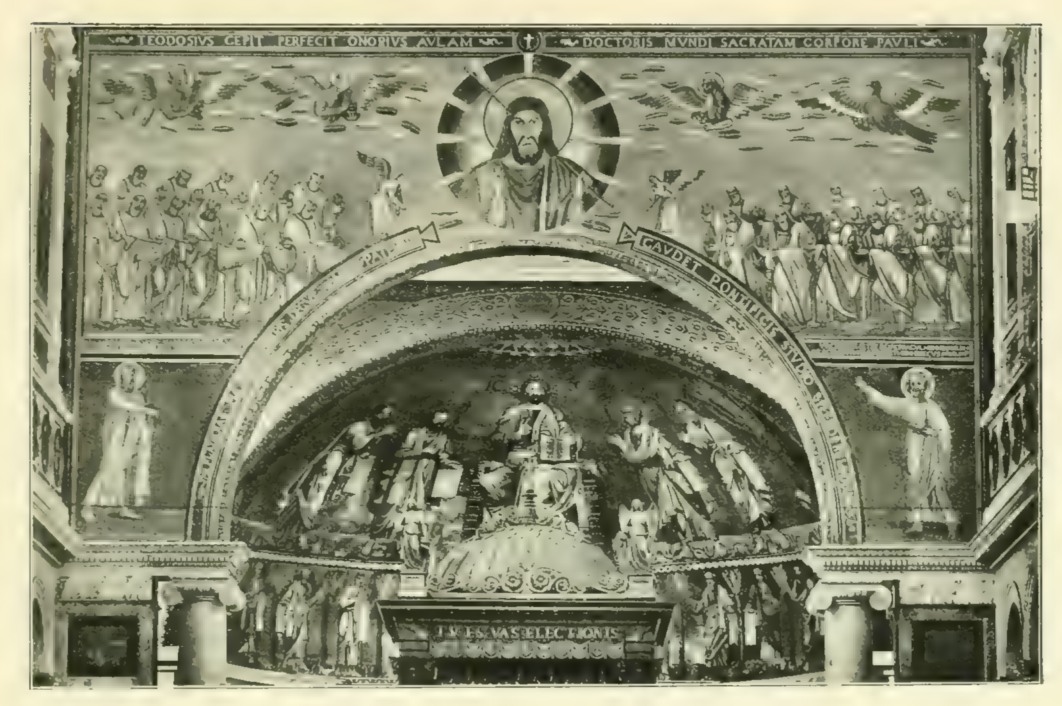
Bäurische übergeht. Gerade in jener Zeit entwarf Kassiodor, der berü



Mosaik der Apsis von S. Agnese fuori le mura zu Rom.

Nach dem Werke: Musaici cristiani delle chiese di Roma. Rom, Libreria Spithoever.





46. Apsismosaik in S. Paolo vor den Mauern von Rom.

Der höfische Pomp, seit der Übersiedelung der Kaiser nach Konstantinopel unter orientalischen Einflüssen gesteigert, findet hier seinen Widerhall. Bereits die Figur des heil. Theodor in S. Cosma e Damiano zeichnet sich durch eine reich verzierte Chlamys aus; noch auffälliger erscheint in dem Apsisbilde in S. Agnese das schwere Prunkkleid der Hauptheiligen (Taf. III.) Die musivische Dekoration in S. Agnese fällt zwischen 625—638. Dann tritt eine längere Pause ein. Erst im 9. Jahrhundert hebt sich wieder die Kunstpflege. Zahlreiche Basiliken (S. Prassede, S. Maria in Dominica [navicella], S. Cecilia, S. Marco usw.) empfangen jetzt musivischen Schmuck. Der Blick der Künstler ist nach rückwärts gerichtet; sie wagen keine selbständige Schöpfung, sondern wiederholen ältere Werke. So ist z. B. das Apsisbild in S. Prassede eine deutliche Nachahmung des Mosaikgemäldes in S. Cosma e Damiano. Wieder vergehen dann beinahe zwei Jahrhunderte, ehe sich Rom zu einer Kunsttätigkeit ermannte. Die Kräfte aber entstammten dann nicht dem altheimischen Boden, sondern wurden vielfach der Fremde entnommen.

Die frühchristliche Plastik wird am reichhaltigsten durch die Sarkophagskulpturen vertreten. Es werden zwar auch mehrere altchristliche Rundbilder, Statuen, erwähnt, doch stößt ihr christlicher Ursprung auf berechtigten Zweifel. Von der Statue des heil. Hippolytus, 1551 bei Rom gefunden, ist nur der untere Teil alt. Der auf der Rückseite des Stuhles eingegrabene Osterzyklus zeigt allerdings christlichen Inhalt, die dargestellte Persönlichkeit war aber wahrscheinlich ein römischer Rhetor. Die von Gläubigen hochverehrte Bronzestatue des heil. Petrus in der Peterskirche, früher für ein Hauptwerk der altchristlichen Kunst gehalten, wird neuerdings mit Recht dem 13. Jahrhundert und zwar Arnolfo di Cambio oder einem seiner Schüler zugewiesen. Eine der schönsten altchristlichen Statuen, einen guten Hirten, beinahe im Knabenalter, bewahrt das Lateranmuseum (Abb. 48). In der Sarkophagskulptur, welche zur Erhöhung der Wirkung auch den Reiz der Farbe heranzuziehen verstand, regte sich wenigstens hinsichtlich der Komposition ein selbständiger Sinn. Die Reliefs bilden zuweilen eine einzige Reihe, häufiger sind zwei Reihen

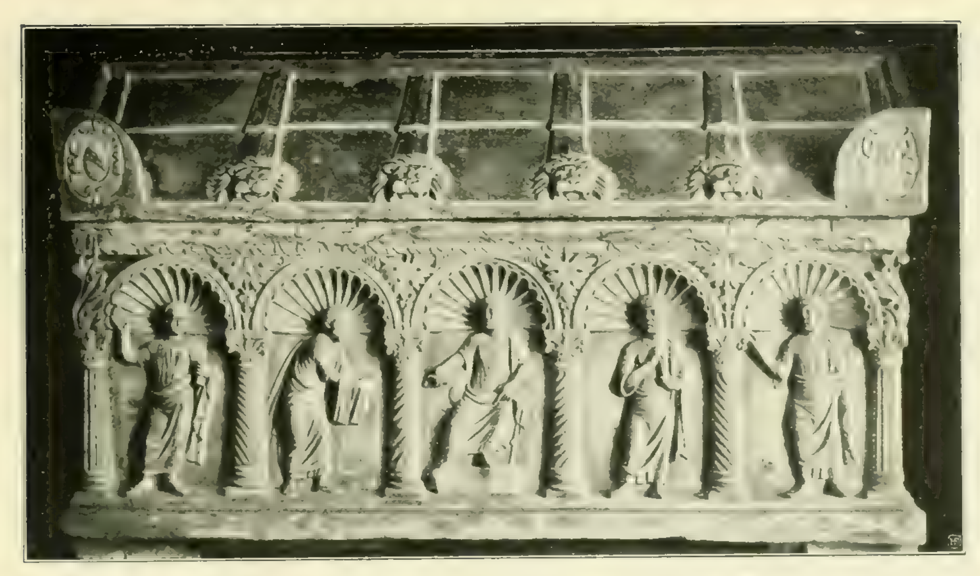


47. Altchristlicher Sarkophag. Rom, Lateran.

übereinander gemeißelt; sie ziehen sich in einem Streifen die ganze Seite entlang oder werden durch Säulen und Pilaster in verschiedene Szenen gegliedert. Im Anfange fanden die übernommenen Sinnbilder und das Genre, aus dem z. B. der Fischer beibehalten wurde, mit Porträtgestalten vereint gern gewählte Verwendung: Darstellungen aus dem Hirtenleben begünstigte das Bedürfnis des Hinweises auf den guten Hirten. Zu den berühmten Sarkophagen zählt der in den Vatikanischen Grotten unter der Peterskirche bewahrte Sarkophag des Präfekten Junius Bassus († 359), dessen vorderseitige Reliefs Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente schildern. Die Muschel in der Mitte eines anderen Sarkophags in dem christlichen Museum des Lateran umschließt die Brustbilder der Beigesetzten (Abb. 47). Die übrigen ununterbrochen aneinandergereihten Reliefs enthalten folgende Szenen: (oben) Auferweckung des Lazarus, Segnung der Speisen, Opferung Isaaks, Blindenheilung, Verleugnung Petri (am Hahn kenntlich), Zuweisung der Erde (Ähren und Lamm); unten: Moses, die Schuhe lösend, Heilung der Blutflüssigen, Christus auf dem Meere, Jonas, Speisung Daniels, Moses bedrängt von Unzufriedenen, und das Quellwunder. Mit christlicher Lehre und christlicher Begräbnissitte wanderte die Sarkophagskulptur in alle römischen Provinzen. Rom, Mailand und Südfrankreich repräsentieren die vorwiegend vom hellenistischen Kleinasien beeinflußte hellenistisch-christliche Gruppe, Ravenna die orientalisch-christliche unter Abhängigkeit von Syrien und Ägypten. Eine überaus große Zahl von Sarkophagen birgt namentlich der gallische Boden. Die Summe der hier vom 4. bis zum 6. Jahrhundert erhaltenen beläuft sich auf nahezu dreihundert. Die Sarkophage im südlichen Frankreich und in Spanien, be



48. Statue des guten Hirten. Rom, Lateran.



49. Sarkophag vom Ende des 4. Jahrhunderts: Christus mit Aposteln. Ravenna, S. Francesco.

sonders jene (79) aus dem eine Lokalschule bildenden kunstreichen Arles, stehen auf der gleichen künstlerischen Stufe wie die römischen; die ersteren unterscheiden sich freilich teilweise (aquitanischer Typus) in ihrer nach unten sich verengernden Form, besonders aber durch den Umfang der Darstellungsmotive von den römischen Sarkophagen und bekunden eine gewisse Selbständigkeit der Auswahl. Eine verhältnismäßig große Zahl von Sarkophagen (57), deren Entstehung zwischen das 5. und 7. Jahrhundert fällt, hat sich in Ravenna erhalten. Mit Ausnahme zweier oder dreier der Spätzeit sind sie aus gewiß auf dem Seewege eingeführtem griechischen Marmor hergestellt, prägen den architektonischen Gedanken mit einer gewissen Strenge aus und scheiden sich in Figuren und ornamentalisch-symbolische Sarkophage. Zunächst verkörperte sich halbantike Herrscheridee



50. Sarkophag im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna.



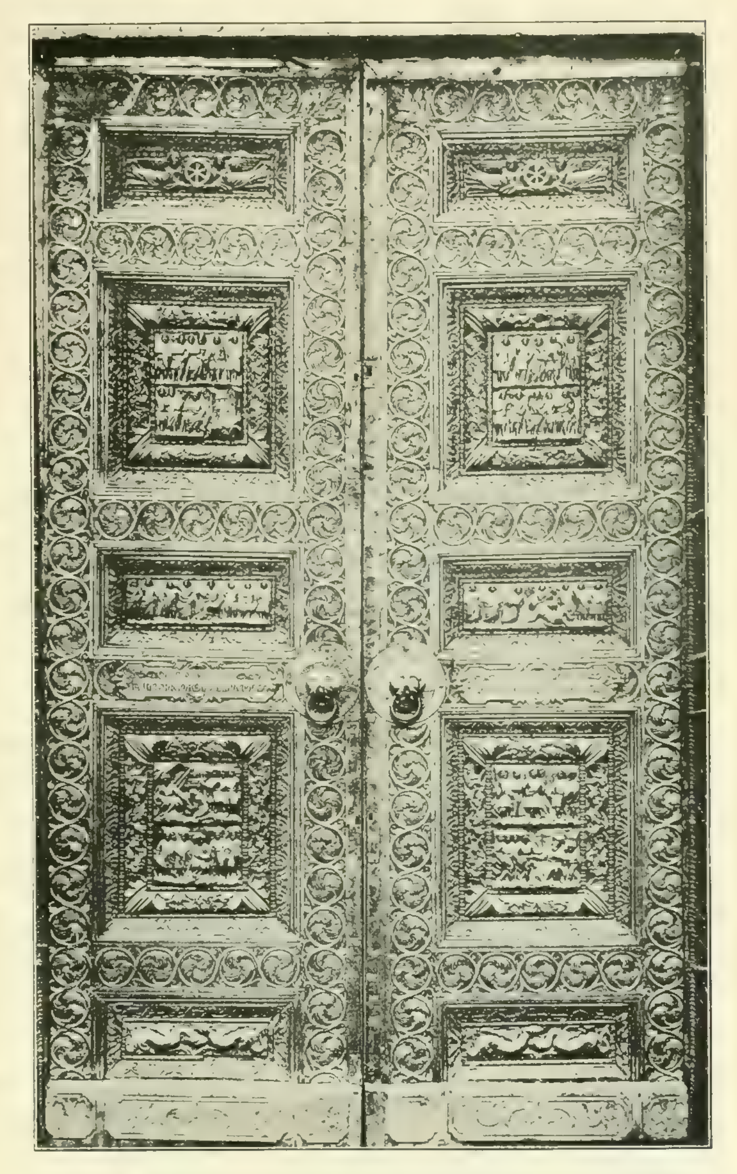
51. Sarkophag mit einer Darstellung der Arche Noah. Trier.

an einem auf hellenistische Motive zurückgreifenden kräftigen Stile; dann führte die spezifisch-christliche Erlösungsidee einen ganz neuen, dem Gedanklichen zuneigenden Stil herauf, der des Symboles immer weniger entraten konnte, bis letzteres die Alleinherrschaft in der ravennatischen Sarkophagdekoration an sich riß. Die Ecken der gewölbten oder pultdachähnlichen Deckel sind mehrmals mit Akroterien besetzt (Abb. 49). Außer biblischen Szenen und Christus nebst den Aposteln finden Kreuze, Vögel, Pflanzen und symbolische Lämmer (Abb. 50) als Schmuck der Sarkophagwände, deren Front bald auch durch Arkaden gegliedert erscheint, abwechslungsvolle Verwendung. Die Symbolik berührt sich mehrfach mit Motiven koptischer Grabsteine des 7. und 8. Jahrhunderts. In Afrika waren als Deckelschmuck der Sarkophage Mosaiken beliebt. In den entlegeneren Provinzen, wohin die Einflüsse der Hauptstadt nur spärlich drangen, zeigt der Formensinn eine viel geringere Ausbildung. Aber selbst hier hallt in den dekorativen Figuren, in den Gewändern die antike Kunst nach (Abb. 51).

Das Maß künstlerischer Vollendung erscheint an den Sarkophagskulpturen ziemlich gering, der Mehrzahl nach sind sie bloß Produkte des Handwerks. Doch erkennt man in der Anordnung



52. Holzrelief. Tür in S. Sabina in Rom.



53. Die Kirchentür des heil. Ambrosius in Mailand. (Goldschmidt.)

der Gruppen die Rücksicht auf formale Kunstregeln. An die Ecken wurden gern solche Szenen verlegt, deren Beiwerk einen räumlich abschließenden Charakter hat, wie z. B. der Felsen, aus welchem Moses Wasser schlägt, oder der Grabtempel des Lazarus. Schmückt den Sarkophag ein mittleres Medaillon, so werden diesem rechts und links fast regelmäßig Abrahams Opfer und der Empfang der Gesetztafeln durch Moses angereiht, weil dann für die Hand Gottes oben ein natürlicher Platz gewonnen wird. Daniel zwischen den Löwen nimmt in der Regel eine zentrale Stellung ein. Füllfiguren, aus dem Hintergrunde heraustretend, z. B. Köpfe, verknüpfen für das Auge die einzelnen Gruppen. Die Gruppen selbst, regelmäßig aus drei Figuren bestehend, haben keine feste Ordnung; die gleichen kehren so häufig wieder, daß man auf eine äußerliche Zusammensetzung, auf das Vorhandensein einer gemeinsamen Vorlage schließen darf, aus welcher die Steinmetzen, ähnlich wie die römischen Sarkophagarbeiter, die verschiedenen Szenen entlehnten. Wir denken an zusammenfassende bildliche Darstellungen der biblischen Hauptlehren und Hauptbegebenheiten, Bilderkatechismen vergleichbar, in denen Wort und Illustration sich gegenseitig ergänzten und aus denen die auf Erfindung verzichtenden Bildhauer, ähnlich wie die späteren Miniaturmaler, schöpften. Einen Fingerzeig bietet uns die unter dem Namen Dittochaeum (Doppelnahrung) bekannte Schrift des Aurelius Prudentius Clemens aus dem Anfange des 5. Jahrhunderts. Die 49 Vierzeiler, 24 aus dem Alten und 25 aus dem Neuen Testamente, sind offenbar als erläuternde Unterschriften von Bildern aufzufassen. Sie beziehen sich schwerlich auf schon ausgeführte, sondern vielleicht auf erst auszuführende Wandgemälde, möglicherweise sogar nur auf kurzgefaßte Bilderbibeln, welche dann Künstlern als Vorlage dienten. Für die Auswahl der Szenen zu Sarko-



54. Altchristliche Lampe. Vatikan.

phagreliefs war die Bestimmung der Sarkophage vielfach maßgebend. Die Mehrzahl von ihnen hat eine sepulkrale Bedeutung, versinnlicht den Glauben an das Fortleben nach dem Tode und stimmt in auffallender Weise mit dem Inhalte der Sterbegebete in alten kirchlichen Liturgien (commendationes animae) überein. Sowohl in den Sarkophagskulpturen wie in den alten Katakombengemälden erscheinen Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Herrn erst seit dem Ausgange des 4. Jahrhunderts. Die früheste Beschreibung eines Kreuzigungsbildes (Christus zwischen den beiden Schächern) findet sich in der erwähnten Schrift des Prudentius, nach welcher sich vielleicht der orientalische Einzelheiten verarbeitende Holzschnitzer an den malerischen Flachreliefs der Türe in S. Sabina in Rom, gleichfalls noch aus dem 5. Jahrhundert, richtete (Abb. 52). Nach der Einnahme Roms durch Alarich 410 kam wahrscheinlich die Tätigkeit der Sarkophagbildhauer ins Stocken. Doch setzte schon seit der Mitte des 4. Jahrhunderts ein in technischer und stilistischer Behandlung immer ersichtlicher werdender Verfall ein, der auch in den ravennatischen Sarkophagen unaufhaltsam fortschritt. Eine besondere Stellung unter den Schöpfungen frühchristlicher Plastik nimmt die um 386 angesetzte Kirchentür des heil. Ambrosius in Mailand ein (Abb. 53). Ihre Gliederung steht dem antiken Schema näher als die eben erwähnte römische in S. Sabina und zeigt viel vornehmere Einteilungsverhältnisse. Ihr religiöser Gedankeninhalt behandelt den als Vorbild Christi deutbaren David als Sieger über die teuflischen und kirchenfeindlichen Mächte. Hier ist zum erstenmal als Kircheneingangsschmuck das für die mittelalterliche Portaldekoration so bedeutungsvolle und vielfach verwendete Programm künstlerisch formuliert: „Der Sieg Christi über den Teufel, des Guten über das Böse, der nicht durch Gewalt erfochten werden kann, sondern nur durch das Wort Gottes, durch den Eintritt in die Kirche.“



55. Fragment eines Konsular-Diptychons. Liverpool, Museum Meyer. (Venturi.)

Neben den Sarkophagskulpturen bilden Werke der Kleinkunst, wie die mit dem Monogramm Christi (Abb. 54), der Gestalt des guten Hirten, der Orantin usw. geschmückten Tonlampen, Goldgläser mit figürlichen Darstellungen und Elfenbeinreliefs, wichtige Zweige der frühchristlichen Kunst. Auch für die Freude an Elfenbeinarbeiten, als deren Ursprungsland wohl am naturgemäßesten die Elfenbeinheimat Afrika, teilweise auch der griechische Osten zu betrachten ist, war die ältere Sitte maßgebend. Doppeltäfelchen aus Elfenbein (Diptycha), innen mit Wachs überzogen und zum Schreiben dienlich, außen mit Reliefs geschmückt, gebrauchten die Römer mit Vorliebe. Personen von Konsularrang beschenkten bei ihrem Amtsantritte Freunde und Gönner mit Diptychen und luden durch solche zu den öffentlichen Spielen ein. Gewöhnlich nimmt der Konsul in seiner Amtstracht, die mappa, das Tuch, mit welchem das Zeichen zum Beginn der Spiele ge-

geben wurde, in der Hand, die obere Hälfte der Tafel ein; in der unteren werden die Kampfspiele selbst, Löwen und Bärenhetzen usw. dargestellt (Abb. 55). Dem wertvollen, im Mittelalter hochgeschätzten Stoffe und der leichten Verwendbarkeit als Buchdeckel danken wir die Erhaltung vieler Konsulardiptychen. Sie reichen vom Jahre 405 bis 541 n. Chr., stammen bald aus West-, bald aus Ostrom, offenbaren aber in der künstlerischen Behandlung trotzdem keine wesentlichen Unterschiede. Die christliche Kirche verwendete sicher schon im 4. Jahrhunderte ähnliche Diptychen, um die Namen der Märtyrer, der Wohltäter der Kirche,



56 a. Elfenbeinbüchse mit Reliefs. Berliner Museum.

der Verstorbenen in denselben zu verzeichnen, welche sodann bei dem Gottesdienste verlesen wurden. Auch mannigfaches Kirchengeräte, z. B. Büchsen und Kästchen zur Aufbewahrung und Übertragung von Reliquien, wurden aus Elfenbein hergestellt. Der allgemeine Gang der Kunstentwicklung spiegelt sich selbst in diesen Werken der Kleinkunst treu wieder. Je älter die Elfenbeinreliefs, desto reicher sind die Anklänge an die Antike. Noch in der konstantinischen Zeit wird, wie unter anderem die Rundbüchse im Berliner Museum (Abb. 56) zeigt, ihren Spuren nachgegangen. Die stark herausgearbeiteten Reliefs stellen den thronenden, noch unbärtigen Christus, von sitzenden und stehenden Aposteln umgeben, und das Opfer Isaaks dar. Nicht nur Einzelheiten in der Bewegung, in dem Faltenwurfe bekunden die Nachwirkung der auch das feinere Raumgefühl beherrschenden Antike, deren Einfluß in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrtausends natürlich zurücktritt. Doch bewahren selbst dann noch diese



56 b. Elfenbeinbüchse mit Reliefs. Berliner Museum.

kleineren Arbeiten, meistens von älteren Vorlagen abhängig, einen gewissen konservativen Zug und bleiben den frühchristlichen Typen treuer als die Werke der Malerei.

Da in den letzten Jahrhunderten der römischen Kaiserzeit die Glasfabrikation in größter Blüte stand und selbst an bedeutenden Provinzvororten wie Köln eine fast in sich abgeschlossene Entwicklung durchmachte, so kann das häufige Vorkommen altchristlicher Glasarbeiten nicht befremden. Überwiegend für christlichen Gebrauch gearbeitet erscheinen die sogenannten Goldglaser, deren Boden zwischen zwei Glaslagen figürliche Darstellungen auf dünnem Goldblatte bietet. Heiligendarstellungen (Abb. 57), Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente, sowie religiösen Inhalts überhaupt überwiegen auf diesen meist nur fragmentarisch erhaltenen Gläserresten.

3. Ravenna.

Neben Konstantinopel und Rom tritt in der frühchristlichen Zeit Ravenna in den Vordergrund. Das 5. Jahrhundert führt diese alte hochangesehene Flottenstation in die Reihe der Hauptstädte des Reiches ein und ließ hier eine Kunsttätigkeit aufblühen, die noch im 6. Jahrhundert sich lebendig erwies. Als Residenz des Kaisers Honorius und seiner Schwester Galla Placidia (bis 450), dann wieder als Sitz des Ostgotenkönigs Theodorich (seit 493) wurde Ravenna mit zahlreichen Bauten: Basiliken, Taufkirchen, Grabkapellen und mit einem Palaste geschmückt. Leider hat das Schicksal gerade den ältesten Werken übel mitgespielt.



57. Goldglas. S. Agnes zwischen Tauben mit Siegeskränzen.
(A. de Waal, Roma sacra.

Ravennatische Bauten. Von der Stiftung des Bischofs Ursus (400), dem jetzigen Dome, einer einst fünfschiffigen Anlage mit 56 Säulen und herrlichen Mosaiken, hat sich nur die unzugängliche Krypta erhalten, von der Basilika des heil. Petrus (S. Francesco), welche 427—430 errichtet wurde, stehen nur noch der Chor und 22 antike Säulenschäfte aus Marmor aufrecht; ein dürftiger Rest ist von dem weiträumigen, wahrscheinlich erst dem Beginne des 8. Jahrhunderts entstammenden Palaste übrig geblieben, den man so gerne als jenen des großen Gotenfürsten Theodorich bezeichnete (Abb. 58). Noch vor 450 ist die kleine Hauskapelle des erzbischöflichen Palastes entstanden. Derselben Epoche gehört auch S. Agata mit 20 antiken Mittelschiffssäulen und der alten Kirchenvorhalle an. Die ravennatische Macht und Blüte währte nicht lange genug, um einen selbständigen Kunststil zu schaffen, aber so schlechthin abhängig von Ostrom, wie man gewöhnlich annimmt, war die ravennatische Kunst denn doch nicht. Ihre Bedeutung ruht wesentlich darauf, daß sie die in Fluß gekommene frühchristliche Bildung deutlich vor die Augen führt, Kreuzungen verschiedenartiger Einflüsse aufweist. Von den zwei Grabkirchen Ravennas ist die ältere, die Grabkapelle der Galla Placidia, aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts in der Form eines griechischen Kreuzes mit tonnengewölbten Armen und erhöhter Mittelraumskuppel (Abb. 59)

gebildet. Das Grabmal Theodorichs erinnert mehr an syrophönikische Vorbilder als an römische Mausoleen. Über einem zehneckigen Quaderunterbaue erhebt sich ein Oberstock, welcher etwas zurücktritt und auf diese Art Raum zu einem äußeren Umgange gibt. Das Zehneck geht dann in einen Kreis über, auf welchem die aus einem einzigen Riesenstein gehauene Kuppel ruht. Auffällig wie diese gewaltsame Kraftäußerung erscheint die große Roheit fast aller dekorativen Glieder (Abb. 60). Sie gehen zwar bis auf das auffällige Zangenornament, das auch an den Resten des sogenannten goldenen Panzers Theodorichs nachweisbar ist, auf antike Muster zurück, haben diese aber oft bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet. Wahrscheinlich trägt an dieser Verwilderung des ornamentalen Sinnes nur die Hast der Ausführung die Schuld. Denn sowohl die noch von Theodorich erbaute Basilika S. Apollinare nuovo (ursprünglich S. Martino in coelo aureo betitelt) wie die Kirchen des 6. Jahrhunderts stehen eigentlich gegen die gleichzeitigen Werke in Rom und Byzanz nicht zurück. Die Stuckgesimse in S. Apollinare nuovo erscheinen noch ganz im antiken Stile gebildet, die Säulenkapitelle und Kämpferaufsätze darüber (Abb. 62) bekunden technische Klugheit. Die Kämpfer leiten die Bogen ruhiger und sicherer auf die Säulen über. Daß ferner in Ravenna mehrmals (6. Jahrhundert)



58. Sog. Palast des Theodorich in Ravenna.



59. Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna; das Innere.



60. Grabmal Theodorichs des Großen in Ravenna.

Kirchtürme, runde und viereckige, errichtet wurden, spricht gleichfalls für eine lebendige Bautätigkeit. Dürftig freilich ist die äußere Architektur ausgestattet. Das hängt teils mit der geringeren Bedeutung derselben im ältesten Basilikenstil, teils mit der Natur des in Ravenna



61. S. Apollinare in Classe bei Ravenna, Seiten- und Rückansicht.

üblichen Baumaterials zusammen. Dem Backsteinbaue werden nur langsam und allmählich durch übereck gereihte Ziegellagen, durch die in Dreieckform gegeneinander gelehnten Ziegel oder durch die in Italien dominierenden, mit mehreren Rundbogen verbundenen Lisenen dekorative Wirkungen abgewonnen. Doch versuchte der Architekt der Basilika S. Apollinare in Classe (Abb. 61), der alten Hafenstadt Ravennas (534—549), durch flach vorspringende Pfeiler, welche sich in Bogen schließen, die Mauermassen plastisch-architektonisch zu gliedern und durch Gesimse und Rosetten die Flächen zu beleben. Der frei neben der Kirche aufsteigende Rundturm, der zwei Jahrhunderte jünger sein dürfte, entlastet durch die Mehrzahl der Stockwerke und luftigere Gestaltung der Fenstergruppen die Massigkeit der Erscheinung. Die beiden Apollinaris-



62. S. Apollinare nuovo in Ravenna.

kirchen bieten jetzt nach der Zerstörung der konstantinischen Schöpfungen Roms die glänzendsten Beispiele des frühchristlichen Basilikenstils in Italien. Die Einstellung der Apsis zwischen zwei Nebenapsiden gemahnt dabei an syrischen Baubrauch. Die wie S. Vitale im Auftrage des Erzbischofs Ecclesius errichtete Kirche S. Maria Maggiore (531—534) besitzt noch die alten Marmorsäulen; von der durch Julianus Argentarius erbauten und durch Maximian geweihten Kirche S. Michele in Affricisco sind nur Apsisreste und Rundturm erhalten.

Schon die wesentlich verschiedene Gestalt deutet in der Kirche S. Vitale (Abb. 63, 63a) eine andere Bestimmung des Werkes an. Sie dürfte wohl als Hofkapelle gedient haben. Die Bauzeit, 526—547, fällt mit jener der verwandten Kirche des heil. Sergius und Bacchus in Konstantinopel zusammen. Wahrscheinlich holte der ravennatische Baumeister sein Vorbild aus Byzanz, wo der Achtecksbau sich großer Beliebtheit erfreute, wie die wohl vor Theodosius erbaute Johanneskirche

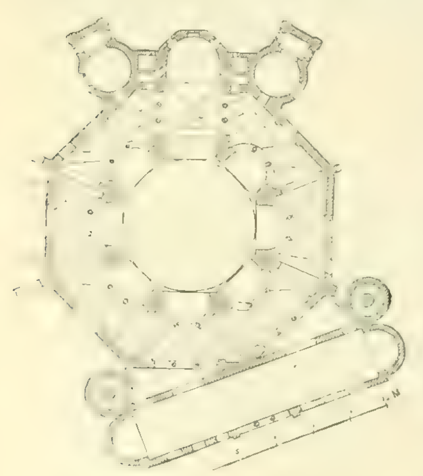


63. Inneres von San Vitale in Ravenna.



64. Tongefäße, zur Kuppelkonstruktion verwendet.

im Hebdomon oder die Michaelskirche am Anaplus beweisen. Acht Pfeiler, im Achteck gestellt, tragen in S. Vitale die Obermauer und darüber die aus länglichen Hohltöpfen konstruierte Kuppel. Ein gleichfalls achtseitiger Umgang schließt sich an den Kuppelraum an und öffnet sich im Doppelgeschoß gegen den letzteren in der Weise, daß zwischen die Hauptpfeiler im Halbkreise zurückweichende Säulen gestellt sind, welche gleichsam Nischen bilden und das obere Stockwerk des Umganges tragen. Die unregelmäßige Anlage der Vorhalle wurde offenbar durch den alten Straßenlauf bedingt, findet aber in dem Türvorbau des Oktogons von Binbirkilisse ein Analogon. Eine andere Auffälligkeit des Baues, die aus ineinander geschobenen Hohltöpfen hergestellte Kuppel, wurde auch an anderen ravennatischen (z. B. in der Grabkapelle der Galla Placidia oder in S. Giovanni in Fonte, Abb. 64), römischen und karthagischen (sog. Bäder der Dido) Werken beobachtet und erscheint konstruktiv nur als eine Abart der Gußkuppel, wesentlich verschieden von der Sophienkuppel und tief unter dieser stehend. An den Bauten Ravennas läßt sich eine interessante Behandlung des Kapitells



63a. S. Vitale. Grundriß.







San Giovanni in Fonte zu Ravenna.

Nach Köhler, Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien.
Verlag von Baumgartners Buchhandlung, Leipzig.





65. Der gute Hirte. Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna.

verfolgen. Bis zum Beginne des 6. Jahrhunderts behaupteten sich korinthisierende Formen; in S. Vitale und in S. Apollinare in Classe drangen die rein byzantinischen Bildungen ein. Zwischen Kapitell und Bogenansatz schiebt sich als neues Glied ein gleichfalls trapezförmiger Kämpferaufsatz ein, der manchmal ebenso wie das Kapitell selbst mit dem Bauherrnmonogramme verziert ist. Das Fehlen der Entasis an den neuen ravennatischen Säulen entspringt einem Rückgange des Stilgefühles für die Einzelheiten der Säulengliederung.

Die zwei Taufhäuser — der Orthodoxen und der Arianer — zählen als kuppelgedeckte Achtecksanlagen gleichfalls dem Zentralbaue zu. Nach dem an einem Bogen sichtbaren Monogramme des Erzbischofs Neon ist ersteres zwischen 449—452 aus dem Hauptsaale einer antiken Thermenanlage adaptiert worden (Taf. IV).

Ravennatische Mosaiken. In all den ravennatischen Kirchen bilden die an den Kuppeln, Gewölben und Wänden strahlenden Mosaikgemälde den Hauptschmuck. Die älteren Mosaiken aus der Zeit des Honorius und der Galla Placidia, z. B. jene im Baptisterium (S. Giovanni in Fonte und in der Grabkapelle der Galla Placidia, Abb. 65), lehnen sich noch unmittelbar an die frühchristlichen Werke Roms an und teilen mit diesen die Anklänge an die Antike, wie im Ornamente, so in der Zeichnung der Gewänder und in den charakteristischen Typen der Köpfe. Von größter Schönheit, alle erhaltenen Werke in dieser Hinsicht überragend, sind die Mosaiken im Baptisterium: in der Mitte des Kuppelgewölbes die Taufe Christi (Abb. 66), weiter unten in Streifen Apostel und Heilige zwischen Rankenwerk und phantastischen Architekturen (Taf. IV). Eine merkliche Stiländerung und Abschwächung der römisch-klassischen Nachwirkungen wird dagegen in den späteren Mosaiken (S. Apollinare nuovo, S. Apollinare in Classe, sowie in den unter Erzbischof Maximian [546—556] ausgeführten Mosaiken der erzbischöflichen Hauskapelle) beobachtet. S. Vitale bietet eigentlich eine orientalische Gedankenfolge. Die Erweiterung des Darstellungskreises fesselt am meisten das Interesse. Sowohl die Grabkirche wie die Taufkapelle entbehrten des reichen Schmuckes historischer Bilder. In jener hat noch der gute Hirte Platz gefunden, das symbolisch ornamentale Element volle Geltung bewahrt; hier werden die vielen Einzelgestalten wesentlich dekorativ behandelt. Selbst in der Taufe Christi durchbricht noch die antike Auffassung den strengen historischen Vorgang. Der mit Kranz und Schilfstaude bedachte Flußgott Jordan vertritt den Engel, welcher später bei der Taufhandlung Dienste leistet.

Eine andere Welt beherrscht im 6. Jahrhundert die Phantasie der Künstler. Der Himmel hat sich allmählich mit Heiligen bevölkert, deren Abbilder natürlich auch an den Kirchenwänden glänzen; die Vornehmen der Erde stellen sich gleichfalls ein. Bald drängen sie sich huldigend an die himmlischen Mächte heran, bald empfangen sie selbst Huldigung, indem ihre Züge in ganzer Gestalt oder in Brustbildern verewigt werden. Die Darstellung nähert sich dem Porträtartigen. Dazu kommen endlich zahlreiche biblische Schilderungen. In S. Apollinare nuovo, dessen oberste Mosaikenreihe mit 26 Darstellungen aus dem Neuen Testamente noch der Zeit Theodorichs d. Gr. entstammt, schreiten (an den Langwänden über den Arkadenbogen des Mittelschiffes) aus den Toren der Vorstadt und aus dem kaiserlichen Palaste Ravennas männliche und weibliche Heilige in Prozession heraus, um Christus und der Madonna ihre Verehrung zu bezeigen. Diese Mosaiken entstanden unter dem Erzbischof Agnellus (556—569). In der Apsis von S. Vitale erscheinen Kaiser Justinian und seine Gemahlin Theodora, beide von zahlreichem Gefolge begleitet; sie tragen Geschenke in den Händen und wohnen offenbar der Weihe der Kirche bei (Abb. 67). In beiden Apollinariskirchen blicken die Figuren der ravennatischen Bischöfe auf den Beschauer herab. Der Eindruck dieser Mosaiken ist ungleich weniger harmonisch als jener der alten Werke. Auf der einen Seite nimmt man ein allmähliches Sinken des Kunstvermögens und Erblassen der antiken Erinnerungen wahr, auf der anderen gewahrt man dagegen das Ringen nach lebendigem Ausdruck neuer Empfindungen und Charaktere. Schon äußerlich kündigt sich der Nebenbestand zweier Kunstweisen an. Einzelne Motive (besonders an den Triumphbogen) werden aus dem früheren Zeitalter herübergeholt, in anderen Schilderungen macht sich dagegen das Streben nach Porträtwahrheit geltend. Auch das bezeichnet den Übergang, daß Christus bald unbärtig, bald bärtig auftritt, die Köpfe regelmäßig in voller Vorderansicht wiedergegeben werden, die Gewänder den freien antiken Wurf verlieren. Selbst wenn die Verwilderung des Schönheitssinnes, die Folge der Verarmung und der politischen Zuchtlosigkeit, nicht so arg um sich gegriffen hätte, so hätten sich die antiken Überlieferungen für die neue Gedankenwelt immer weniger brauchbar erwiesen. In ähnlicher Weise ging auch die Reinheit und Schönheit der römischen Sprache zugrunde. Eine ausgelebte Kunst mischt sich mit einer noch nicht zu vollem Leben erwachten zum Eindruck des

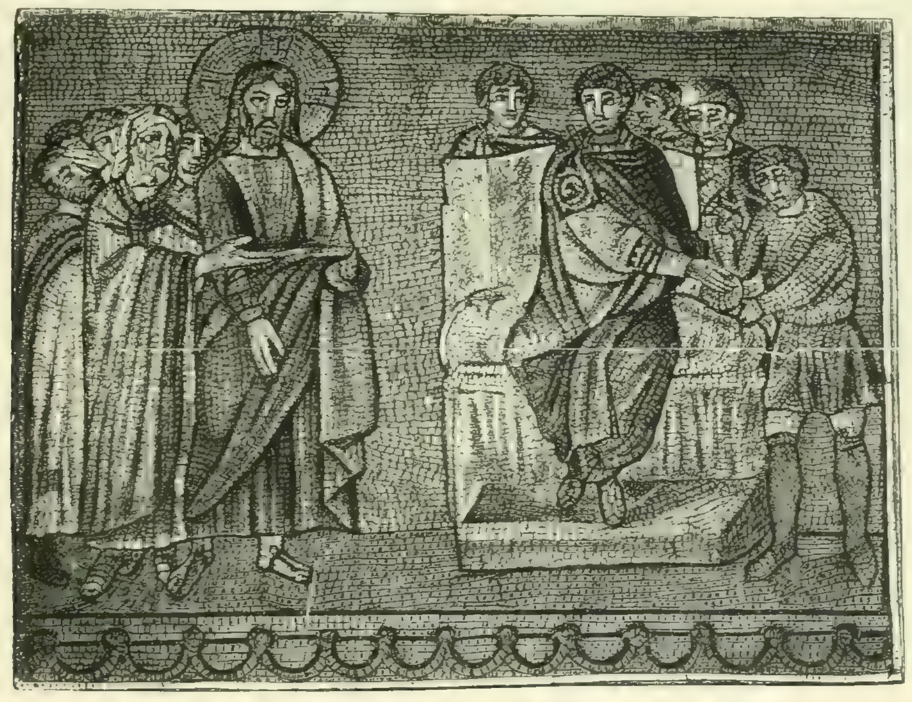


66. S. Giovanni in Fonte, Mosaik der Kuppel.



67. Justinian und sein Gefolge. Mosaik in S. Vitale, Ravenna.

halb Überreifen, halb noch Ungelenten. Dazu kommt noch die Einwirkung der Hofsitten. Zeremonielle Tracht und Haltung, steifes, höfisches Wesen fanden in der kaiserlichen Residenz am Bosporus, in der Nachbarschaft des Orients, eine dauernde Heimat. Sie wurden bald auch in die Kreise der Kunst übertragen. Nicht allein in Äußerlichkeiten, wie in der Kleidung, lassen sich Anklänge



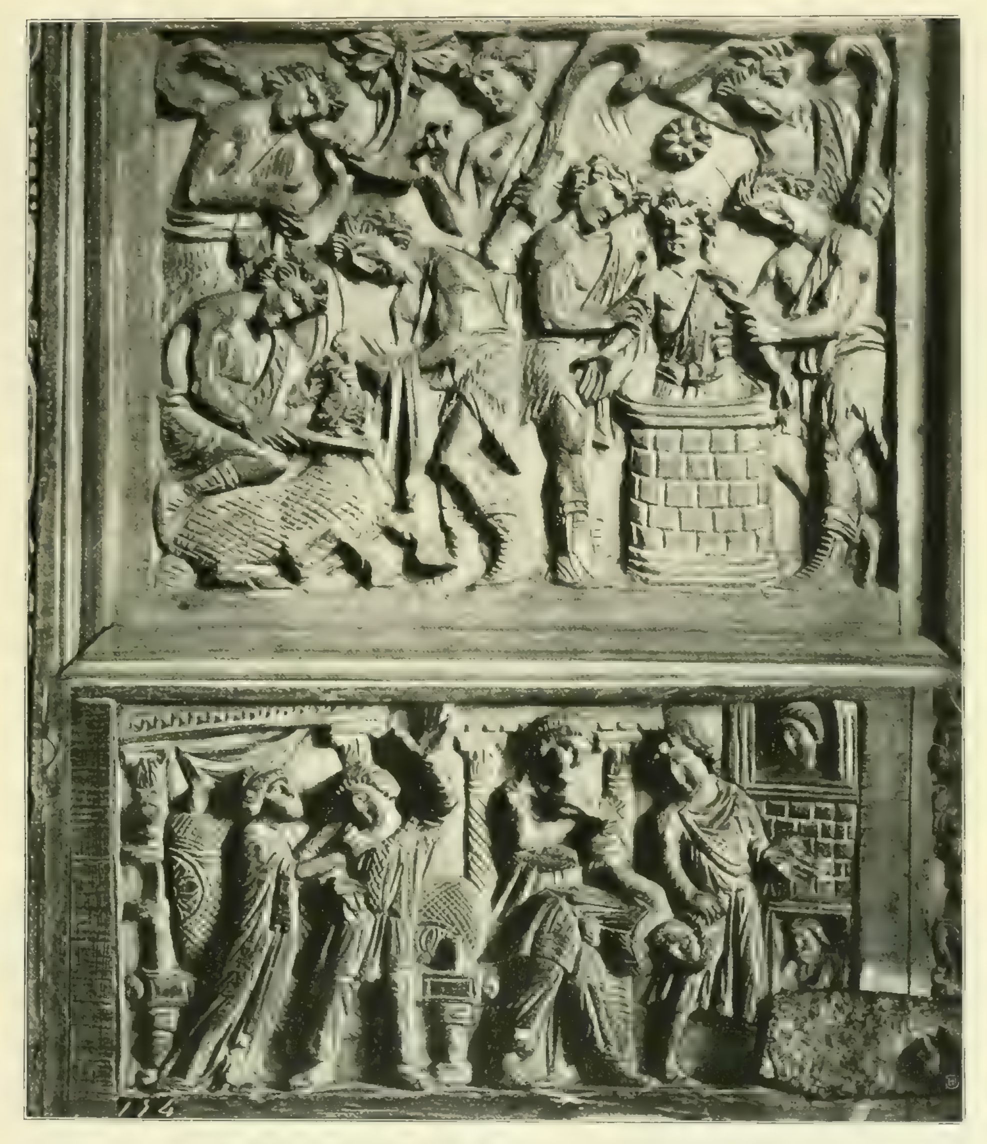
68. Christus vor Pilatus. Mosaik aus S. Apollinare nuovo in Ravenna.

an das höfische Zeremoniell entdecken, sondern auch in den Bewegungen (der Kniefall, die Verhüllung der Hände, das Mienenspiel erscheinen zeremoniell geregelt), selbst in den Heiligengestalten, die sich stumm und demütig dem Allerhöchsten nahen und sich vor ihm wie Untertanen beugen und in wortloser Unterwürfigkeit verharren. Die geringsten Schwierigkeiten machte die Schilderung biblischer Szenen (Oberwände des Mittelschiffes in S. Apollinare nuovo, Seitenwände des Altarhauses in S. Vitale); denn hier lagen Vorbilder vor, welche keiner wesentlichen Umarbeitung bedurften. Wie in den Sarkophagreliefs wird auch in den Gemälden der äußere Vorgang (zur Wiedergabe der Seelenstimmung reicht die Mosaiktechnik nicht aus) in knapper Weise erzählt, der Hauptperson nur ein kleines Gefolge angereiht, der Vorrang der ersteren gern durch einen größeren Maßstab angedeutet (Abb. 68). Stellen sich die Mosaikbilder in bezug auf die Komposition noch auf den Boden der Sarkophagreliefs, so hängen sie dagegen in der Behandlung des selten begegnenden landschaftlichen Hintergrundes mit den gleichzeitigen Miniaturen (Wiener Genesis) eng zusammen. Die Form der Felsen, die Gestalt der Bäume decken sich vollständig. Auch darin besteht zwischen den musivischen Gemälden und den Miniaturen Übereinstimmung, daß die Tierbilder eine viel schärfere Auffassung der Natur bekunden, als die menschlichen Figuren. Der ravennatischen Darstellungsweise nähern sich auch Mosaikenüberreste in Neapel und Mailand aus dem 5. und 6. Jahrhundert.



69. Der Bischofsstuhl des Maximian. Ravenna, Dom.

Gegen den malerischen Schmuck treten die Werke der Plastik in den Hintergrund. Wie in Rom so bieten auch in Ravenna die Sarkophage den wichtigsten Anhaltspunkt für das Urteil. Einzelne derselben erscheinen den römischen nahe verwandt, bei anderen, offenbar den jüngeren, bemerkt man bereits eine Lockerung der Regel, biblische Szenen von sepultraler Bedeutung darzustellen, und die beginnende Verwertung symbolischer Motive als Zierat. Wichtiger als die Sarkophage ist der in der Sakristei des Domes bewahrte berühmte Bischofsstuhl angeblich des Maximianus (Abb. 69), plump in der Form, aber glänzend durch reichen Elfenbeinschmuck. Er ist erst durch Kaiser Otto III. nach Ravenna geschenkt worden, gilt jedoch im allgemeinen an-



70. Vom Bischofsstuhle Maximians. Geschichte Josephs.

gesichts der Versuche, ihn auf Antiochia, Konstantinopel oder Alexandria zu beziehen, mindestens als eine dem Osten entstammende Arbeit frühchristlicher Zeit. Die Elfenbeinschnitzerei, für welche auf italienischem Boden unter dem großen Theodosius Mailand tonangebend war, bildet in den früheren Jahrhunderten des Mittelalters den vornehmsten Zweig der Skulptur. Der kostbare Stoff hob in den Augen der Menschen den Wert der Arbeit, die kleinen Maßverhältnisse bargen leichter die Mängel des gesunkenen plastischen Sinnes und näherten die Reliefs äußerlich den beliebten Buchillustrationen, mit welchen sie auch in der Wahl der Gegenstände, in der Anordnung und Zeichnung eng zusammenhängen. An dem Bischofsstuhle des Maximianus sind die Vorderseite und alle Lehnen mit Elfenbeinplatten belegt. Ornamentstreifen von großer Schönheit (vergl. auch die Kopfleisten Abb. 1 und 74) umrahmen die einzelnen Platten. Malerisches Flachrelief findet neben plastischerem Hochrelief Verwendung. An der Vorderseite treten uns Johannes der



71. Stuckornamente in S. Maria in Valle zu Cividale.

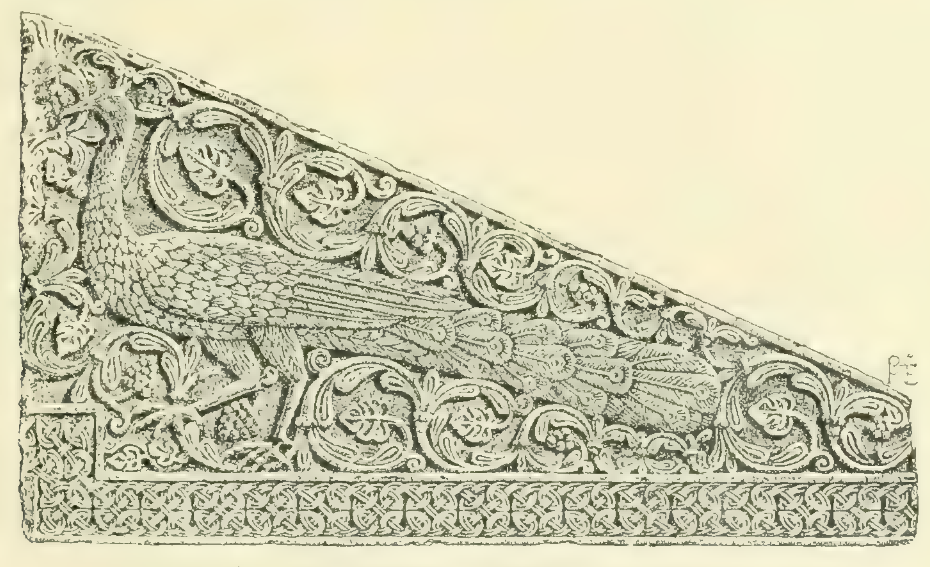
Täufer und die vier Evangelisten von sorgfältigster Arbeit, aber harter Zeichnung entgegen. Die Anklänge an die Antike in der Gewandung erscheinen bereits abgeschwächt, die Lebensfülle hat sich in trockenen Schematismus verwandelt. Eine frischere Auffassung zeigen die Reliefs an den Lehnen und der Rückwand: Schilderungen aus dem Leben des ägyptischen Joseph und Christi. Das Streben nach anschaulicher Wiedergabe der Vorgänge, nach einer deutlicheren Charakteristik der einzelnen Personen wird besonders in der Erzählung vom ägyptischen Joseph sichtbar (Abb. 70). So wagt denn doch die Kunst dieses Denkmals, der es an Beziehungen zur Kunst Alexandrias nicht mangelt, einen Schritt nach vorwärts und versucht die biblischen Geschichten der Gegenwart näher zu bringen, bis sie allmählich in der byzantinischen aufgeht. Als koptische Arbeit, deren Entstehung zwischen das 7. und 10. Jahrhundert verlegt wird, gilt die Truhe des Domes in Terracina (Abb. 72),



72. Koptische Holztruhe im Dome zu Terracina.
(Phot. Anderson.)

deren Flachschnitzereien außer dem Sündenfall durchwegs Szenen des Kampfes des Guten gegen das durch den Südenfall in die Welt gekommene Böse behandeln. Aus dem Beginne des 6. Jahrhunderts stammte das wahrscheinlich in Syrien gearbeitete vordere Alabastersäulenpaar des Ziboriumaltars der Markuskirche in Venedig; je neun Darstellungsringe mit Gestalten der Bibel und der apokryphen Evangelien umziehen die hochrelifierten Säulenschäfte.

Ravenna versank gar bald in die stille Abgeschiedenheit, aus der es bisher kein Ereignis herauszureißen vermochte. So macht die alte kaiserliche Residenz den Eindruck einer Totenstadt, in welcher der Blick fast unwillkürlich auf die Spuren des allmählichen Absterbens gelenkt wird. Dennoch bot auch Ravenna wenn nicht eine Grundlage für die spätere Kunstentwicklung, so doch einen Ausgangspunkt für die Kunsttätigkeit in weiterem Umkreise. Die Küstenstädte am Adriatischen Meere, namentlich in Istrien, erfreuten sich in spätrömischer Zeit einer stattlichen Blüte und besaßen angesehene christliche Gemeinden. Die Kirchen aus dem vorigen Jahrtausend sind leider fast sämtlich zerstört, selbst die Städte zum Teil verschwunden; immerhin haben sich noch mannigfache Reste von Baudenkmälern erhalten, welche offenbar mit den ravennatischen Werken zusammenhängen. Eine unmittelbare Ableitung von Ravenna läßt sich nicht in allen Fällen behaupten. Doch weisen das Baptisterium in Aquileja, die durch reiche Marmor- und Perlmutterintarsia sowie durch Mosaiken ausgezeichnete Basilika in Parenzo, die Kirche S. Donato in Zara (ein Rundbau mit Umgang und Empore) usw. auf einen gemeinsamen Kunstboden mit Ravenna hin. Technisches Verfahren und Zeichnung der persisch-hellenistischen Stuckornamente von S. Maria in Valle (Abb. 71) zu Cividale, wo die hochreliefierten Heiligenstatuen an die Frauenprozession von S. Apollinare nuovo in Ravenna gemahnen, lassen beim Vergleiche mit den Stuckreliefs der Marienkirche des Deir es-Surjâni und der Moschee des Ibn-Tulun zu Kairo mesopotamischen Einschlag erkennen. Diese Überlieferungen gingen auch während der Langobardenherrschaft nicht völlig verloren; ein treffliches Beispiel dafür bietet S. Salvatore in Brescia (Abb. 73). Auf diese Weise erklärt sich das Festhalten frühchristlicher Erinnerungen bis zum Ende des Jahrtausends, insbesondere die langdauernde Vorliebe für Rundbauten in Oberitalien.



73. Dekoration aus S. Salvatore in Brescia, langobardisch, 8. Jahrh.
(Nach Cattaneo.)



74. Von dem Bischofsstuhle des Maximian. Ravenna, Rom.

B. Die Scheidung der orientalischen und der okzidentalen Kunst.

1. Byzantinische Kunst.

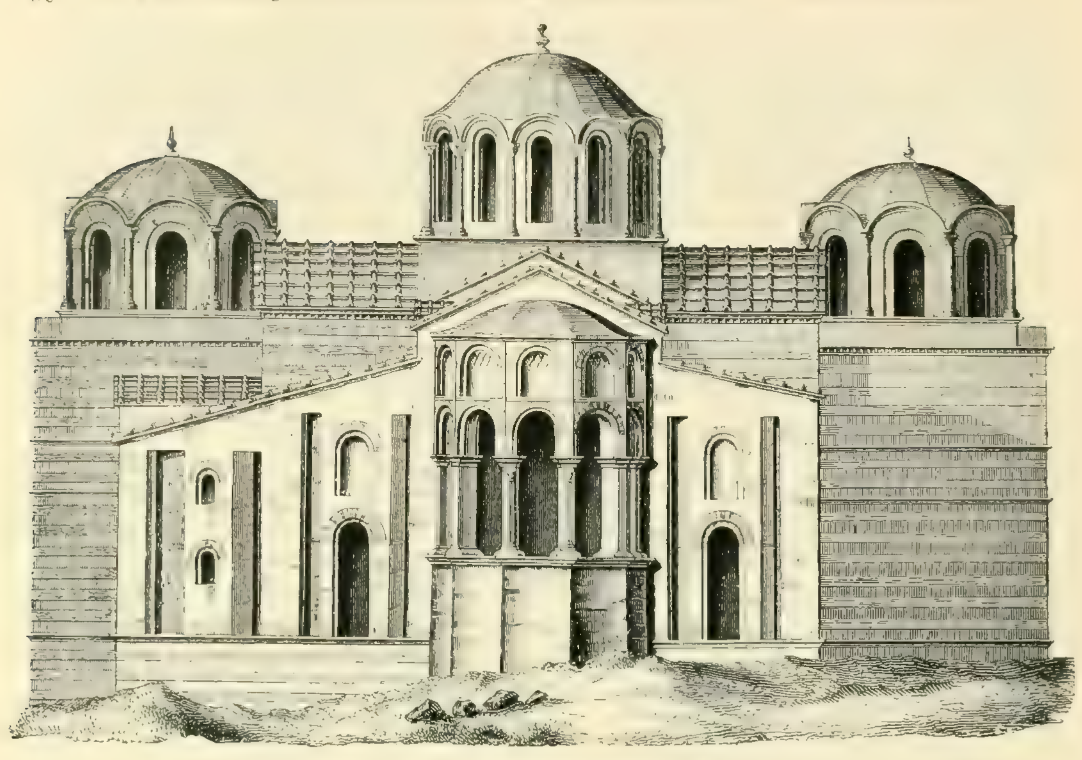
Die zweite Hälfte des vorigen Jahrtausends ist arm an hervorragenden Denkmälern und bleibt meist stumm auf unsere Frage nach den Künstlern; die Kunsttätigkeit erscheint überhaupt in diesen Jahrhunderten wilder Kämpfe und zerrütteter Verhältnisse hier erloschen, dort verfallen oder mühselig aus ärmlichen Anfängen aufsprießend. Dem Liebhaber des Schönen bietet die Zeit vom 6. bis 11. Jahrhundert im allgemeinen geringeren Genuß; in der Geschichte unserer Kunstentwicklung spielt sie aber dennoch eine große Rolle. Bis dahin wandelte die christliche Kunst im Morgen- und Abendlande denselben Pfad, oder es liefen doch ihre Wege dicht neben- und durcheinander. Nun aber scheiden sich Orient und Okzident, und beide beginnen verschiedene, schließlich entgegengesetzte Richtungen einzuschlagen. Die frühchristliche Tradition und ihre antiken Einflüsse bewahren noch volle Geltung, gehen aber neue Verbindungen ein und bilden fortan nur ein Element in der Kunstentwicklung. Anders gestaltet sich die letztere im Okzident als im christlichen Orient. Die germanischen Völker, welche Teile Italiens besiedelten, auch diesseits der Alpen römische Pflanzstädte besetzt hielten, brachten einen naturfrischen Zug in die christliche Welt, aber noch eine ungefüge Kraft. Der Kirche erwuchs die Aufgabe ihrer Erziehung. In ihrem lateinischen Gewande barg sie eine Fülle römischer Kulturformen und teilte davon den neubekehrten Völkern mit. Die frühchristlich-römischen Formen drangen tief ein in den Organismus der letzteren, dienten ihnen zum Muster und zur Schule. Scheinbar günstiger gestalteten sich die Kunstzustände auf oströmischem Boden. Hier fand keine Übertragung alterworbener Kultur auf fremde Volkskörper statt, hier rissen nicht Barbaren gewaltsam, die Überlieferungen unterbrechend, die Herrschaft an sich. Das äußere Gerüste des oströmischen Reiches blieb lange unversehrt. Allerdings brach die antike Bildung rasch zusammen. Aber der Griechenstamm stand aufrecht und lebte weiter. Das erleichterte die Anknüpfung der Gegenwart an die vergangene Welt. In mannigfachen Sitten, Gebräuchen und Anschauungen setzte sich die griechische Natur einfach fort. Da aber kein frisches Leben zuströmte, so folgte doch bald eine innere Erschöpfung. Die Missionstätigkeit der griechischen Kirche steht weit hinter jener der römischen zurück. Sie unterwarf sich die Bulgaren, Slaven, Armenier in der Lehre und im Kultus, durchdrang aber nicht den nationalen Körper. Einzelne Barbaren gewannen im Reich hohe Würden, bestiegen sogar schon frühzeitig den kaiserlichen Thron; die großen Volksmassen blieben aber der byzantinischen Bildung, soweit sie griechischen Wurzeln entsproß, völlig fremd. Vom Abendlande immer mehr abgeschieden, näherte sich das byzantinische Reich ganz naturgemäß dem Orient, welchem es ohnehin durch seine Weltlage zuneigte. Aber auch hier wurden der Wirksamkeit der byzantinischen Kunst enge Grenzen gesteckt. Der Orient verjüngte sich durch eigene Kraft. Siegreich drang von Arabien aus Mohammeds Lehre vor, wunderbar rasch baute

sich das Reich des Islam auf, bald als Nebenbuhler, bald als Überwinder von Byzanz auftretend. Auch die byzantinische Kunst fand wegen des religiösen Gegensatzes am Islam einen erbitterten Gegner und mußte überall, wo dieser herrschte, weichen. An ihre Stelle trat eine andere, den Anschauungen und Sitten des Islam entsprechende Kunstweise.

So laufen denn bald nach der Mitte des vorigen Jahrtausends drei Kunstströme nebeneinander. Sie berühren sich an einzelnen Stellen, nehmen aber im ganzen einen selbständigen Gang. Der eine Strom, der byzantinische, anfangs am reichsten fließend, endet doch schließlich im Sumpfe; der andere ergießt sich zuerst in überschäumenden Massen und in wilden Sprüngen, hat aber, ehe er noch in der Ebene angelangt ist, seine Kraft verloren; der dritte fließt zunächst nur spärlich, empfängt aber so viele Zuflüsse, daß er stetig wächst und zuletzt als der mächtigste und größte, als wahrer Weltstrom sich erweist. Das ist der Strom der abendländischen Kunst.

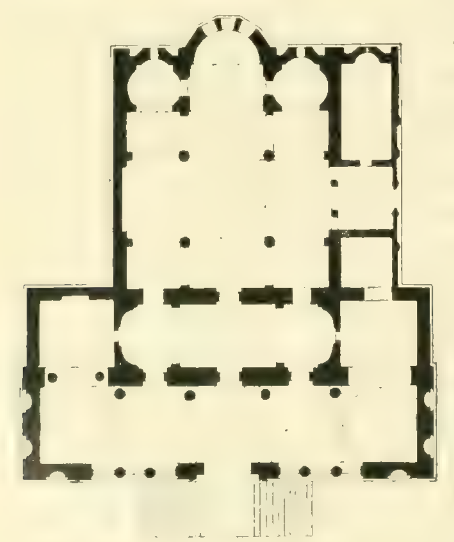
Die Kunsttätigkeit in Byzanz stockte gleich nach Justinians Tode. Dieser Kaiser hatte so viel gebaut, in der Hauptstadt so zahlreiche Pracht- und Nutzwerke (Kirchen, Paläste, Wasserleitungen usw.) errichtet, auch in den Provinzen die Baulust so kräftig gefördert, daß zunächst das künstlerische Bedürfnis gedeckt erschien, insbesondere da politische Wirren die Aufmerksamkeit der Herrscher in eine andere Richtung lenkten. Die Stockung drohte in eine völlige Erlahmung überzugehen, als seit 726 der Bilderstreit und die Bilderverfolgung zu wüten begann. Durch den Sieg der Ikonoklasten wäre ein semitisch orientalisches Element zur Herrschaft gekommen. Diese Gefahr hob der Triumph der Orthodoxen. Immerhin wurde die Stetigkeit der Kunstentwicklung unterbrochen. Auch im 8. Jahrhundert hatte die Kunstübung nicht vollständig geruht, nur daß, um jeden Anstoß zu vermeiden, die ornamentale Richtung, selbst bei der malerischen Ausschmückung der Kirchen, begünstigt wurde. Eine Rückkehr von derselben zu einem wahrhaft monumentalen Stile, ein festes Wiederanknüpfen an die gute alte Tradition unterlag großen Schwierigkeiten. Noch ist kein tieferer Verfall der Kunst nachweisbar; wohl aber hat sich die Weltanschauung, hat sich unter dem Einfluß eines mächtigen Mönchtums die religiöse Empfindung gewandelt und dadurch auch das Kunstwesen eine andere Richtung genommen.

Mittelbyzantinische Architektur. In der byzantinischen Architektur ist seit der Begründung der makedonischen Dynastie durch Basilios I. (867—886) ein unbestreitbarer Fortschritt bemerkbar. Die Anlage der Kirchen hält sich besonders an die Typen der Kuppelbasilika und der Kreuzkuppelkirche, welch letztere erst nach Justinian ausgebreitetere Verwendung fand, bevorzugt den Zentralbau mit Einschluß halbbasilikaler Anordnung und bildet das Fünfkuppelsystem weiter aus. Die Größenverhältnisse erfahren mitunter einige Einbuße, so daß viele Kirchen Kapellen gleichen. Konstruktion und Gliederung des Äußeren werden nicht selten reicher. In der Regel erhebt sich die Kirche auf einem quadratischen Plane, eine oft verdoppelte Vorhalle (Narthex) tritt ihr vor, polygone Apsiden schließen sie auf der Gegenseite ab (Abb. 76). Die Kuppel in der Mitte des quadratischen Raumes wird von vier Pfeilern oder Säulen getragen; doch ruht sie nicht unmittelbar auf den Pfeilerbogen, da sich jetzt öfter als früher ein Zylinder (Tambour) zwischenschiebt, in welchem die Fenster eingelassen werden. Die Erhöhung der Kuppel, die Anlage kleinerer Kuppeln über der Vorhalle oder Nebenräumen erzielen einen malerischen Eindruck, welcher durch den auch bei Palastbauten üblichen Schichtenwechsel von Back- und Bruchstein des Mauerwerkes vermehrt wird. Die Hagia Sophia zu Thessalonich und die Kirche zu Ephesus leiten zu jenem halbbasilikalen Bautypus hinüber, der für die Übergangszeit vom Ausgange des 6. bis zu jenem des 9. Jahrhunderts große Bedeutung erlangte. Neben den Kuppelbasiliken in Lydien, die so enge Beziehungen zu der von der Mitte des 8. bis zur Mitte des 9. Jahrhunderts ansetzbaren Koimesiskirche zu Nicäa aufweisen, versuchte man an der mit belebendem Wechsel von Hau- und Backsteinlagen im 8. Jahrhundert erneuerten Irenenkirche in Konstantinopel und bei der Kirche



75. Muttergotteskirche (Hagia Theotokos) in Konstantinopel.

in Philippi einen Übergang zur Kreuzkuppelkirche. Die Form der Kreuzkuppelkirche, welche man bereits unter Konstantin für die Apostelkirche in Konstantinopel gewählt hatte, wurde bei der böotischen Klosterkirche in Stripà durch stärkeres Hervortreten des Querhauses entschiedener betont und fand auch bei der nachjustinianischen Kirche von Eregli am Marmarameere und bei der Gül Dschami in Konstantinopel Verwendung. Wurden auch die meisten byzantinischen Kirchen, besonders in Konstantinopel, in Moscheen verwandelt, so blieb doch ihr architektonisches Gerüste gewöhnlich unversehrt. Es fehlt demnach nicht an Beispielen des byzantinischen Baustiles, unter welchen die von dem Patrizier Konstantin Lips um 900 gestiftete Muttergotteskirche oder Hagia Theotokos (Abb. 75) eine gewisse Zierlichkeit des neuen Stiles einleitet und der trommelgehobenen Mittelkuppel drei Kuppeln über der Narthexhalle vorlagert. Nächst ihr sind die Pantepoptes-kirche und die Kirche des Feldklosters (Mone tes Choras) in Konstantinopel beachtenswert. Dem Typus des Katholikons des 946 gegründeten Klosters von Hosios Lukas in Phokis (Abb. 77) schloß unter anderen die Klosterkirche zu Daphni mit einem durch halbrunde Strebepfeiler verstärkten Kuppeltambour sich an, indes das Katholikon des Klosters Nea Moni auf Chios den Anlagegedanken durch Emporenverzicht und Aufgeben der Kreuzform vereinfachte und Krina durch den zwölf-fenstrigen Tambour eine vorzügliche Belichtung erzielte.

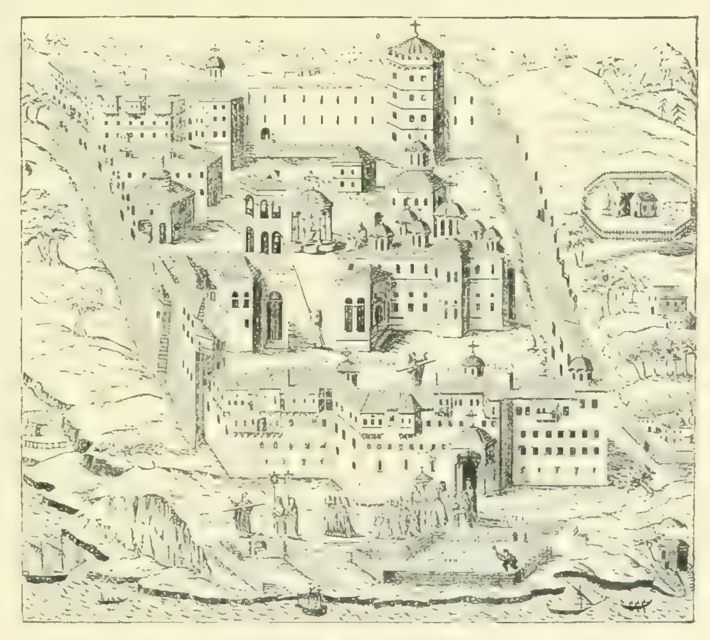


76. Theotokoskirche in Konstantinopel.

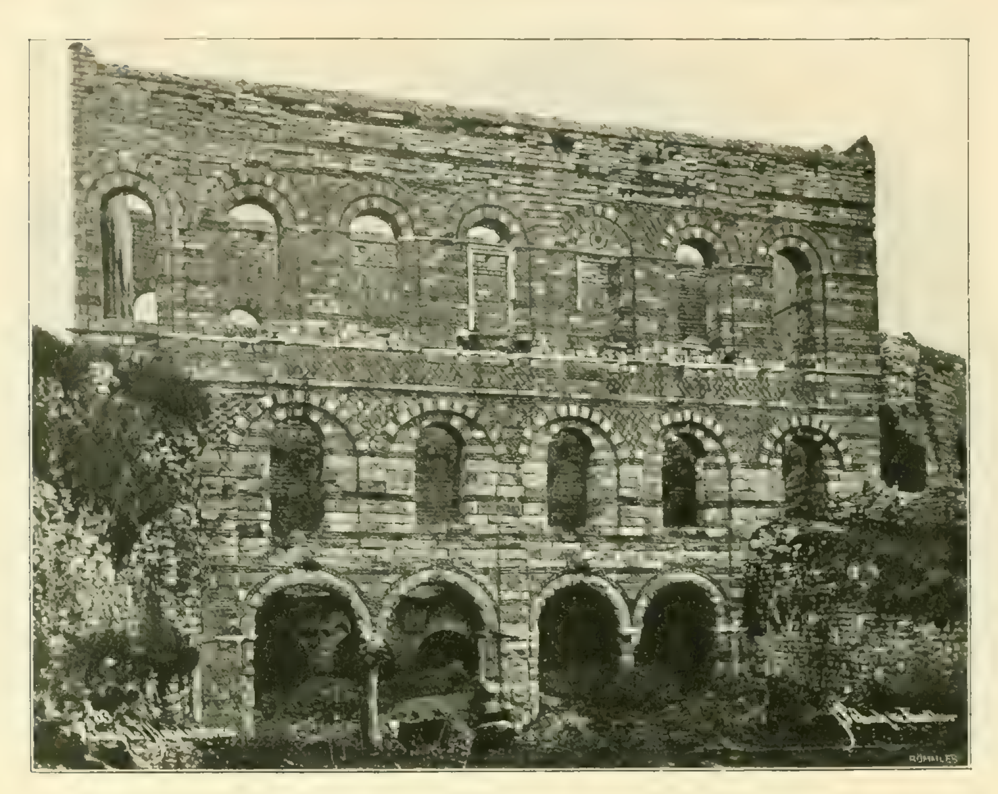


77. Längsschnitt durch das Katholikon von Hosios Lukas.

Die Anlageform der ägyptischen Klosterkirchen, welche die kleeblattartige Anordnung der Ostteile um die Zentralkuppel, also die Kuppelbasilika festhalten, wanderte mit der Verbreitung des Mönchslebens nach dem Norden und fand bei den Kirchenbauten der Athosklöster Verwendung. Unter letzteren sind die 963 durch den heil. Athanasius gegründete Laura und das nach 972 entstandene Watopädi die ehrwürdigsten. Den Laurentypus einer ganzen Klosteranlage veranschaulicht wohl am ausgeprägtesten die alte Ansicht des Klosters Rossikon, an dessen hohe Umfriedungsmauer die Mönchswohnungen sich unmittelbar anlehnten, während Kirche und Bibliothek einerseits, Refektorium mit Küche und Keller andererseits in vollständig symmetrischer Verteilung sich neben einem Brunnenhause im Mittelpunkte der Anlage (Abb. 78) freistehend erhoben. In der



78. Athoskloster Rossikon.



79. Tekfur Serai, sogen. Hebdomonpalast in Konstantinopel.

mittelbyzantinischen Zeit gelangte die orientalische Kirchenarchitektur des kappadokisch-armenisch-nordsyrischen Hinterlandes zur Herrschaft; in Konstantinopel war ihre großartigste Schöpfung die sogenannte Nea unter Basilius I., dessen Regierung einen Höhepunkt oströmischer Machtfülle unter der armenischen Dynastie bezeichnet. In die Zeit des Kaisers Theophilus (829—842), nach anderen des Konstantin Porphyrogennetos wird der Saalbau des Tekfur Serai in Konstantinopel verlegt, dessen gewölbte Erdgeschoßhalle sich in säulengetragenen Arkaden öffnet. Zwischen den beiden oberen Stockwerken wird durch Ziegel und Marmor eine recht ansprechende Dekoration der Fassade erreicht (Abb. 79).

Die byzantinische Kunst hat bei allen Völkern, welche sich zur griechischen Kirche bekennen, eine führende Rolle behauptet und hier sich bis auf die Gegenwart forterhalten. Sie verband sich im Kaukasusgebiete mit syrischen und arabischen Einflüssen. Die Grundrißbildung bevorzugte das griechische Kreuz und die Kuppel über der Vierung; die Anordnung der nach außen platt schließenden Apsiden folgte syrischem Brauche mit den die Hauptapsis begleitenden Nebenräumen. Die Hufeisenbogen der Wandarkaden halten an einer schon frühe in Kleinasien, besonders in Persien und Armenien, beliebten Form fest. Nächst der Kreuzkuppelkirche von Pitzunda aus dem 10. Jahrhundert finden die umfangreichen Gebäude von Etschmiadzin und die dem Beginne des 11. Jahrhunderts entstammende Kathedrale von Ani die meiste Beachtung. In Armenien gelangt außer dem Typus der Kreuzkuppelkirche, der wahrscheinlich bis auf Nerses III. (640—661) zurückgeht, noch das Oktogon zu mannigfacher Verwendung. Die freilich erst seit 1204 in Betracht kommenden Kirchen von Trapezunt verbinden dem entwickelten Typus der Kreuzkuppelkirche noch bestimmte kleinasiatische Züge. In dem von Byzanz aus zum Christentume bekehrten Rußland nahm die Kuppel frühzeitig die so charakteristische Zwiebelform an. Von den 400 Kirchen

des schon im 11. Jahrhundert mächtigen Kiew bewahrte die 1037 entstandene Sophienkirche, welche der angeblich vor 957 errichteten Kirche von Mokwi nahesteht, und eher von einem grusinischen oder armenischen als von einem byzantinischen Architekten errichtet sein mag, ihren alten Mosaikenschmuck (Abb. 80). Die Blendarkaden der als Schöpfung einer einheimischen Bauschule geltenden **Demetriuskirche in Wladimir und der Maria-**Hilf-Kirche beim Kloster Bogolinbow, der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehörig, verwerteten **ein offenbar durch Armenien vermitteltes** Motiv, während der Plan des zweiten Denkmals ganz byzantinisch blieb. Für die Himmelfahrtskirche in Wladimir zog man (1138—1161) lombardische Meister heran, denen die Blendarkadenanordnung mit hohen Halbsäulen zugerechnet wird. **Kuppelgedeckte Nebenräume wie bei der Koimesiskirche in Nicäa begegnen neben der triforiumdurch**brochenen Hauptapsis der sogenannten „großen **Kirche" auf der Insel Ahil im kleinen See von** Prespa. Ihr Pfeilerbasilikentypus mit Emporen soll von ihrem Erbauer, dem Zaren Samuel (976



80. Kiew: Sophienkirche.

bis 1014) auch auf die Sophienkirche von Ochrida übertragen worden sein, deren 1317 erneuerte zweitürmige Fassade mit offener Vorhalle auf Kleinasien zurückweist. Letzteres beeinflußte teilweise auch die Basiliken von Tirnowo und besonders die Metropolitankirche von Mesembria. Die Klöster der Moldau und Walachei folgen frühchristlich ägyptischer Tradition mit dem von einem Kuppelturm überragten kleeblattförmigen Abschlusse der Ostpartie und bewahren außer der bisweilen begegnenden offenen Vorhalle im Westen mit der Aneinanderreihung von Blendarkaden ein der älteren Kunst Kleinasiens geläufiges Dekorationsmotiv. Noch im 16. Jahrhundert blieb die byzantinische Tradition bei der prächtigen Klosterkirche Kurtea d'Argyisch in Rumänien in Kraft. Selbst die siegreichen Türken huldigten in ihrer Glanzzeit der byzantinischen Architektur. Die Moschee Mohammeds II. in Konstantinopel, von einem christlichen Künstler, Christodulos, erbaut, lehnt sich deutlich an die nicht minder für die Moschee Bajezids II. (Abb. 81) maßgebende Sophienkirche, welche der Ausgangspunkt der nicht in einfacher Nachahmung sich ergebenden byzantinischen Kultarchitektur blieb, an und empfängt nur durch den mit Zypressen bepflanzten Vorhof ein fremdartiges Gepräge. Byzantinische Meister schmückten die Ibn-Batutah, die 705 begonnene Moschee Walids in Damaskus, mit Mosaiken und herrlichen Wandinkrustationen. Historisch bedeutsam erscheint namentlich die Wechselwirkung zwischen der byzantinischen Kunst und der Richtung, welche die Völker des Islam einschlugen.

Mittelbyzantinische Malerei. Große Verwüstung traf später das Innere vieler byzantinischer Kirchen. Der vorwiegend malerische Schmuck wurde von den siegreichen Bekennern des Islam teils abgeschlagen, teils übertüncht. Aus den wenigen Proben der monumentalen Malerei ist nur erweisbar, daß die Mosaikmalerei bis tief in das Mittelalter (14. Jahrhundert) mit Erfolg geübt wurde. Die Feststellung des ursprünglichen Bestandes wird auch durch die wiederholten Restaurierungen erschwert, welche die Mosaikgemälde noch während der byzantinischen



81. Moschee Bajezids II. in Konstantinopel.

Herrschaft erfuhren. So schwankt z. B. das Urteil, ob das Bogenbild in der Vorhalle der Sophienkirche, welches den thronenden Christus mit einem Kaiser zu seinen Füßen und zwei Medaillonbildern, Maria und Michael, zur Seite darstellt, in die Zeit Justinians oder in die Zeit der makedonischen Dynastie falle. Im Kreise der Mosaikmalerei, deren Schöpfungen in der Hauptkirche des Klosters Hosios Lukas in Phokis von einer hohen künstlerischen Auffassung und Einheit durchdrungen erscheinen, haben offenbar die guten Traditionen noch im 11. Jahrhundert ihre Kraft



82. Maria erhält den Purpur. Mosaik aus der Kirche des Feldklosters in Konstantinopel.



83. Taufe Christi (Athos); 11. Jahrhundert.

bewahrt. Die Kirche des Feldklosters wurde im 11. Jahrhundert (um 1081) errichtet und am Schlusse des 13. oder am Anfange des 14. Jahrhunderts neu hergestellt. Ihr Bilderschmuck entstammt beiden Bauperioden. Die Mosaiken im inneren Narthex mit Szenen aus dem Leben Mariä gehören dem 11. Jahrhundert, jene im äußeren Narthex mit Darstellungen aus der Kindheit Christi, und insbesondere die Fresken im Innern der Kirche (Jüngstes Gericht, Maria mit Engeln, Heilige, Christus in der Glorie und andere) ungefähr dem Jahre 1300 an. Die Gestalten der älteren Mosaiken zeigen noch volle Formen, die Frauenköpfe einen antiken Typus, die Gewänder einen breiten Faltenwurf. Die Tempeljungfrauen z. B. welche Maria begleiten, wie sie von den Priestern den Purpur empfängt (Abb. 82), erscheinen den älteren Kunstschöpfungen durchaus ebenbürtig. Tiefer stehen die Gemälde aus dem Beginne des 14. Jahrhunderts. Die Figuren sind übermäßig lang, die Köpfe mager und klein, die Beine spindelförmig geworden, und auch die Färbung hat viel von der früheren Kraft und Frische verloren. Lebendiger Raumsinn fehlt bereits an den Werken des 11. Jahrhunderts; zuweilen scheint es, daß die Vorlage der Miniaturmalerei entstammt und einfach in vergrößertem Maßstabe auf die Wandfläche übertragen wurde. Immerhin behält die Ausführung künstlerischen Wert, wenngleich das schöpferische Vermögen, die Erfindungskraft zurückgegangen sind. Erst gegen den Ausgang des Mittelalters sinkt selbst die künstlerische Ausführung zu mechanischer Arbeit herab. Mit dem Verluste der politischen Macht, mit dem Versiegen der Quellen der Bildung erlosch auch die künstlerische Phantasie. Die Kirche allein bewahrte eine stärkere Lebenskraft. Sie rettete den unterjochten christlichen Stämmen das nationale Bewußtsein, das Gefühl der Einheit; sie wurde der Leiter und Lehrer des Volkes. Auch was dieses an künstlerischen Anregungen verlangte, empfing es aus den Händen der Kirche. Der persönliche Anteil



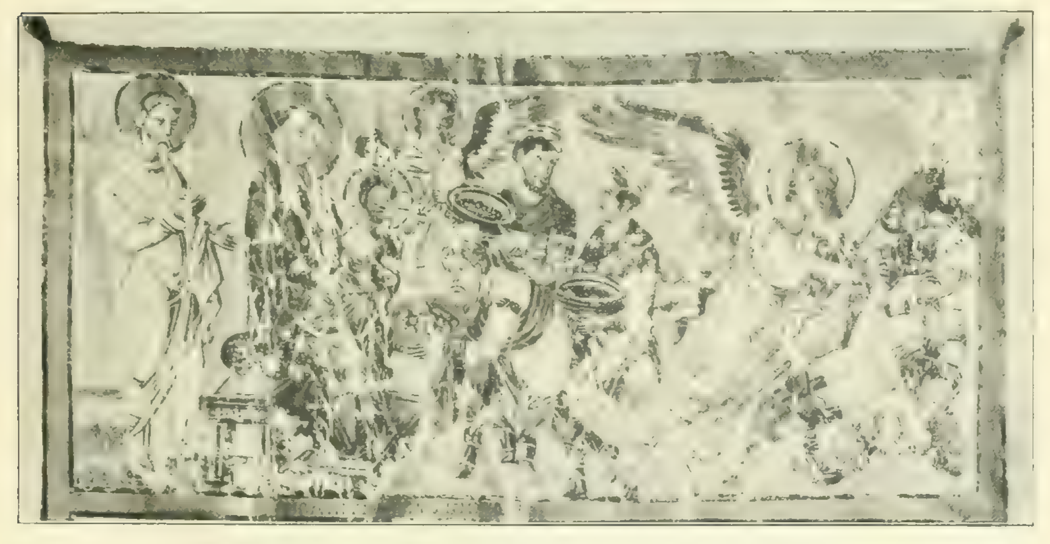
84. Kloster Daphni bei Athen; 12. Jahrhundert.

der Künstler an ihren Werken verringerte sich immer mehr, je stärker die Heiligkeit des Bildes betont wurde. Die kirchliche Vorschrift trat an die Stelle der freien künstlerischen Erwägung. Wie bei allen in der Kultur sich auslebenden Völkern erscheint auch in Byzanz schließlich der Zustand der Erstarrung als der gesetzmäßige. Erst in dieser Periode wurden die Maler an eine bestimmte Darstellungsweise gebunden, wurde ihnen genau vorgeschrieben, wie sie die heiligen Vorgänge zu schildern haben. Eine solche Anweisung besitzen wir in dem berühmten „Malerbuche vom Berge Athos". Seine gegenwärtige Form hat es wahrscheinlich im 17. Jahrhundert empfangen; die ursprüngliche Redaktion erfolgte zwischen 1500—1630. Die Vorschriften des Malerbuches decken sich oft mit sehr alten Darstellungen (Abb. 83); gesammelt und zusammengetragen wurden die



85. Mosaikbild der Theotokos über der Königstür in der Koimesiskirche in Nicäa.

Regeln aber erst, als sich die byzantinische Kunst völlig ausgelebt hatte. In einigen Athosklöstern erhielten sich umfangreiche Malereien aus späteren Zeiten, mit welchen die Kirchen geradezu übersäet wurden. Ihre Anlehnung an die Regeln des Malerbuches, das jedem Athoskloster eine Art Kanon wurde, erklärt die Gleichförmigkeit der erstarrenden Darstellungsweise. In sehr starker Abhängigkeit von Byzanz entwickelte sich die russische Malerei, die im Podlinnik ein anderes Malerbuch vom Berge Athos besitzt und vorwiegend den Schmuck der Bilderwand zum Gegenstande bilderreichster Ausstattung wählte. Doch fehlt es auch nicht an interessanten Wandgemälden russischer Kirchen, von denen jene der Kiewer Sophienkirche bis ins 11. Jahrhundert zurückreichen; vereinzelt überraschen italienische Einschläge.



86. Miniatur aus der Homilien-Sammlung Gregors von Nazianz
Paris, National-Bibliothek. (H. Omont.)



87. David als Hirt mit der Melodia. Paris, Nationalbibliothek.
10. Jahrhundert, nach älterer Vorlage.

Zur mittelbyzantinischen Kunst zählen die Malereireste in der Konstantinskirche zu Andaval und in der großen Apsis von Tschardagh-Kjöi, welche derselben Epoche wie die Gemälde der kleinasiatischen Grottenkirchen angehören. Die Höhlenkirche im Tale Gerörne hat im Chor einen Zyklus interessanter Gemälde, eine sogenannte Deësis, den thronenden Pantokrator zwischen Maria und Johannes. Eine andere Grottenkirche besitzt eine Majestas domini, ähnlich der vom armenischen Maler Theodoros 1124 vollendeten in der Hauptapsis des großen Schenuteklosters in Oberägypten oder dem Typus der nach orientalischen Vorbildern kopierten karolingischen Miniaturen. Der mittelbyzantinischen Kunst nach dem Bildersturme zählt der Freskenzyklus aus der Jugend Christi in einer Höhlenkirche im Tale Gerörne zu. In Daphni hat sich der größte Teil des alten Bildschmuckes (Abb. 84) mit feiner Ornamentik erhalten, jener der Koimesiskirche in Nicäa datiert von 1025 (Abb. 85) und die Mosaiken von Nea Moni auf Chios werden auf 1042—1056 angesetzt. Abendländischer Geist bricht in der 1169 entstandenen Mosaikenfolge der Geburtskirche zu Bethlehem hervor.



88. Miniatur aus einem armenischen Evangeliar von 1198 in Lemberg.
(Berchem Strzygowski, Amida.)

Am deutlichsten spiegeln sich die Wandlungen der byzantinischen Kunst in der **Miniaturmalerei** wieder. Mehrere Handschriften aus dem 9. und 10. Jahrhundert (Bibelfragment und Psalter in der Vatikana, ein Kommentar zum Jesaias ebendort, die im Bildschmuck noch überall die antike Formensprache byzantinisch abwandelnden Predigten des Gregor von Nazianz und ein Psalter in Paris und andere) stehen frühchristlichen Werken ebenbürtig zur Seite und sind teilweise zweifellos nach frühchristlichen Vorlagen vortrefflich gearbeitet. Sie zeigen nicht allein das gleiche technische Verfahren (Deckfarben), sondern auch die gleiche malerische Vollendung. An Anklängen an die Antike fehlt es besonders im Oktateuch des Vatikans und in einem Psalter des British Museum nicht. Doch nur selten erscheint die ganze Szene einheitlich in antiker Weise aufgefaßt, wie z. B. in dem Bilde David als Sänger und Hirt im Pariser Psalter (Abb. 87), der an der Spitze der weltlich höfischen Gruppe weniger enge Beziehungen zum Texte als die künstlerische Ausstattung mit großen Bildern anstrebt. Dem Sänger zur Seite sitzt die Melodie, hinter



89. Byzantinischer Engel, Elfenbeinrelief im Brit. Museum zu London.

einer Säule lugt das Echo, welches er geweckt, hervor, unten endlich lagert, den Schauplatz andeutend, der Berg Bethlehem. Die Erinnerung an pompejanische Gemälde taucht unwillkürlich auf. In der Regel verraten immer nur vereinzelte Gestalten (vornehmlich Personifikationen) den Einfluß der Antike, während andere Figuren auf demselben Bilde eine gröbere Hand kundtun, durch harte Zeichnung, steife Bewegung, schwunglose Haltung auffallen. In der um 880 ansetzbaren Pariser Homiliensammlung des Gregor von Nazianz tritt eine gewisse Zusammendrängung der Darstellungen zutage, indem z. B. in einem Bildfelde die Anbetung der Könige und unmittelbar daneben die Erscheinung des den Rückweg angebenden Engels vor den drei schlafenden Magiern geschildert wird (Abb. 86). Die schöneren Figuren sind wohl aus älteren illustrierten Handschriften herübergenommen, die gröberen Gestalten von Malern des 9. Jahrhunderts geschaffen, als ein äußerlicher Eklektizismus waltete, der auch mit seiner eigenen Zeit sich entsprechend abzufinden bestrebt war.

Einheitlicher ist eine andere Gruppe von illustrierten Handschriften aus dem 9. und 10. Jahrhundert gehalten, welche zwar nicht ausschließlich aus den Klöstern hervorgingen, aber die siegreichen mönchischen Anschauungen ausdrückten. Die naive Erzählung der biblischen Ereignisse tritt gegen ihre dogmatische oder moralische Deutung zurück. Die hochverehrten Mönche gaben auch die Züge für die Heiligen des Himmels her, ihr abgezehrtes Wesen wurde zur idealen Menschennatur erhoben. So ging allmählich die Freudigkeit der Phantasie verloren, sank und erlahmte die lebenswahre Auffassung in der Kunst. Die Miniaturen sind nicht mehr sorgsam ausgeführte Gemälde, sondern einfache Illustrationen des Textes, Randzeichnungen oder Vignetten vergleichbar, unmittelbar auf den Text bezogen und nur durch diesen verständlich. Bei Titelbildern, z. B. dem Bilde Davids im Chludow-Psalter in Moskau, welcher, gegen das Ende des 9. Jahrhunderts entstanden, als Hauptwerk der mönchisch-theologischen, volkstümlich-sinnbildlichen Richtung gilt, bei den Evangelistendarstellungen hallt noch die alte gute Tradition nach, sonst werden die erzählenden Bilder in der Zeichnung immer flüchtiger, die Einzelgestalten immer starrer und härter. In Psaltern, Homilien und Menologien oder Heiligenkalendern, deren erstes illustriertes Exemplar in der Vatikana unter Basilius II. (976—1025) entstand, entfaltete sich diese Illustrationsweise am kräftigsten. Während die figürlichen Schilderungen an künstlerischem Wert verlieren,

steigert sich um die Wende des Jahrtausends die Pracht der ornamentalen Ausstattung. Jetzt erst heben sich durch glänzende Färbung und reiche Zeichnung die Initialen von den Textbuchstaben kräftig ab, wird der Goldgrund allgemeiner, gewinnen die Zierleisten eine größere Bedeutung. Ein idyllischer Sinn sprach aus den landschaftlichen Hintergründen der oströmischen Handschriften (Genesis), eine an den Orient mahnende Prachtliebe verraten die architektonischen Hintergründe im Vatikanischen Menologium. Die ornamentale Richtung prägt sich im nachfolgenden Zeitalter auch in den figürlichen Darstellungen aus, in welchen die Lichter durch feine Goldlinien wiedergegeben werden und die Gewänder zuweilen wie in Metallfarben schimmern. Offenbar hat die Emailmalerei das Muster geboten.

Die der byzantinischen Kleinkunst geläufige Gestaltenbildung gewann auch auf die mittelbyzantinische Handschriftenausschmückung allmählich Einfluß. Selbst Prachtwerke der komnenischen Hofmalerei, wie die für Nikephoros Botoniates (1078 bis 1081) geschriebenen Reden des Chrysostomus zu Paris, blieben von einer gewissen Formlosigkeit der langgestreckten Gestalten mit ausdruckslosen, greisenhaften Gesichtern und den teilweise durch die Steifheit der faltenlosen Gewänder bedingten gemessenen Bewegungen nicht frei und gewährten einer düsteren Farbensprache, welche die grünlichen Fleischschatten selbst ins Olivfarbige und Braune steigerte, unbedenklich Aufnahme.



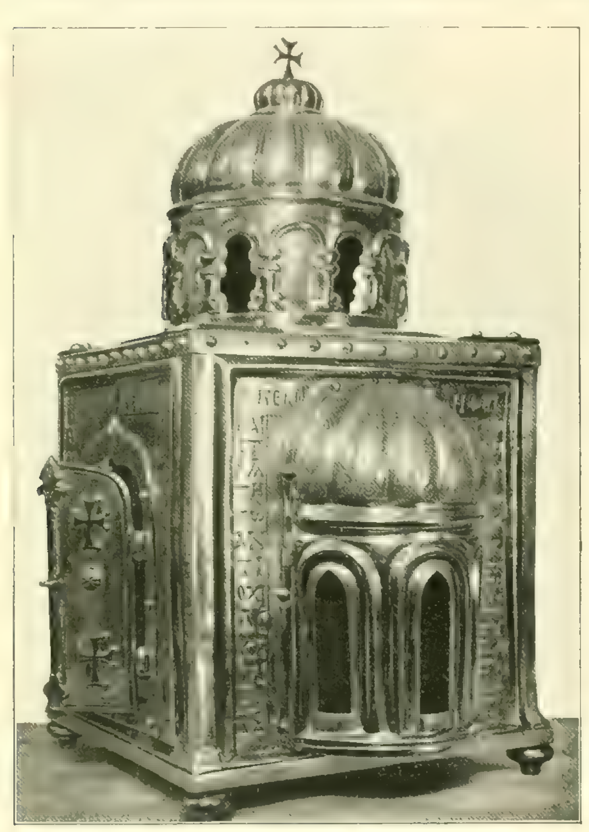
90. Hostienschale aus Speckstein von Xeropotamu.

Von Byzanz wurde auch die Buchmalerei der russischen Klöster beeinflußt, die jedoch schon frühe, wie in dem 1057 entstandenen ostromirischen Evangeliar zu Petersburg, einen slavischen Einschlag mitverarbeitete. Die in phantastischen Tier- und Frauenköpfen endigenden Initialen und Zierleisten der russischen Handschriften unterscheiden sich durch die Bevorzugung von Rot und Blau von dem byzantinischen Geschmacke.

Die armenischen Bilderhandschriften zeigen seit dem 13. Jahrhundert eine mehr schulmäßige Geschlossenheit, die zwar in den Bibelszenen vom Kopieren byzantinischer Vorlagen noch nicht abging, wohl aber bei weltlichen Vorgängen einer Selbständigkeit der Auffassung zustrebte. Als bodenständige Besonderheit überrascht namentlich die Initialendurchbildung mit den Vogel- und Schlingknotenmotiven (Abb. 88).

Das Schauspiel, welches Ägypten im Altertume bot, wiederholt sich in Byzanz. Hier wie dort währt es eine sehr lange Zeit, bis die reiche Erbschaft aufgezehrt wird. Wunderbar bleibt doch die mächtige Lebenskraft der Antike, daß selbst der geringe Rest, welcher von ihr auf die byzantinische Kunst überging, dieser noch Jahrhunderte lang ein vornehmes Aussehen sicherte

und sie vor rascher Verwesung bewahrte. Auch darin gleichen sich Ägypten und Byzanz, daß das Urteil über ihre Kunst sich gewöhnlich nur auf die Kunstzustände in der letzten Periode stützte und die Unveränderlichkeit und die Erstarrung schlechthin als Grundzug der Kunstweise annahm. Wie die ägyptische, so hatte auch die byzantinische Kunst wechselreiche Schicksale und mannigfache Reize der Auffassung und des Vortrags. Namentlich die technische Tüchtigkeit blieb die längste Zeit auf einer sehr hohen Stufe und konnte dem Abendlande zum Muster dienen. In der Herstellung von Mosaikbildern besaßen die Byzantiner nahezu das Monopol, so daß in Italien wie in Deutschland die Mosaikmalerei geradezu als „griechische Arbeit" bezeichnet wurde. In den Fächern des Kunsthandwerkes, im Bronzeguß (Erztüren der Sophienkirche, in Amalfi und Monte Cassino, S. Paolo bei Rom), in der Goldschmiedekunst, in der Emailmalerei, in der Elfenbeinschnitzerei und besonders in der Seidenweberei überragten sie weithin die anderen christlichen Völker. Die Errungenschaften der uralten orientalischen Kultur sammelten sich im byzantinischen Reiche, dessen Plastik unmittelbar an die kleinasiatische anschließt, ja aus derselben hervorgeht, und nahmen von hier ihren Weg nach dem Abendlande.



91. Kuppelreliquiar aus dem Münsterschatz zu Aachen. (Aus „Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes". B. Kühlen, M. Gladbach.

Für die Geschichte der abendländischen Kunst des Mittelalters wurde die hohe Entwicklung des technisch vollendeten byzantinischen Kunstgewerbes von größter Wichtigkeit. Seine Schöpfungen wurden dem Abendlande nicht nur durch Einfuhr bekannt, sondern seine Rezepte fanden auch in abendländischen Lehrbüchern wie in der noch später zu erwähnenden Schedula diversarum artium des Theophilus Aufnahme. Der feine Geschmack byzantinischer Schnitzkunst läßt sich namentlich an stilvoll ausgeführten Elfenbeinarbeiten (Abb. 89) erkennen, unter welchen die Kassetten mit den auf oblonge Holzkästchen aufgenagelten geschnitzten Platten, die Diptychen und Triptychen an erster Stelle stehen. Teile der letzteren erhielten sich oft als Schmuck abendländischer Buchdeckel. Neben dem Elfenbein war der weiche grünliche Speckstein, in welchem z. B. die prächtige Hostienschale der Prinzessin Pulcheria, der Schwester Romanos III. (1028–1034) im Athoskloster Xeropotamu ausgeführt wurde (Abb. 90), beliebt. Ganz Vorzügliches leistete die Goldschmiedekunst. Unter ihren nicht zahlreichen architektonisch gegliederten Werken ragt ein Kuppelreliquiar des Aachener Münsterschatzes hervor (Abb. 91); weit häufiger sind die Reliquientafeln und die mit figürlichen Reliefs geschmückten Staurotheken für die Kreuzreliquien. Seltener begegnen getriebene Bucheinbände. Im Vergleiche zur Goldschmiedekunst des Abendlandes ging das byzantinische Kunstgewerbe in der Herstellung der Altarausstattung weniger auf tekto-





im byzantinischen

an die



Seidenstoff mit der Szene Mariä Verkündigung. Rom, Sancta Sanctorum.

Nach der von Carlo Tabanelli angefertigten Farbenkopie. Aus Grisar, Sancta Sanctorum. Freiburg, Herder.

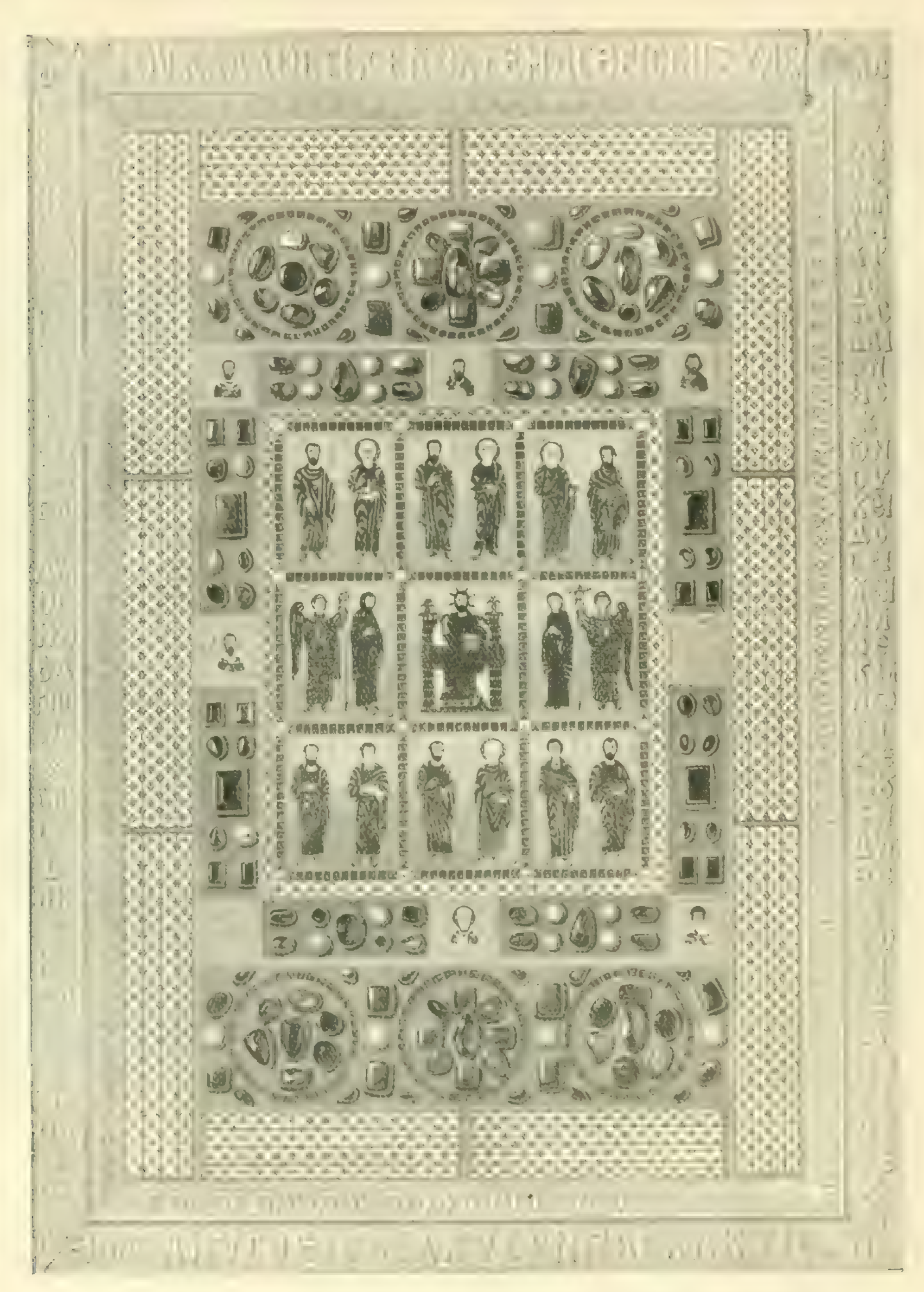


nische und plastische Formengestaltung als auf Farbenwirkung aus. Für letztere fand es in dem zwischen der Mitte des 10. und 11. Jahrhunderts auf besonderer Höhe stehenden Email, dem byzantinischen Goldzellenschmelz, ein abwechslungsreiches Ausdrucksmittel oft seltener Schönheit. Nächst dem Zellenschmelz gewann auch die byzantinische Textilkunst, namentlich die Seidenweberei, großen Einfluß auf die Kunst des Abendlandes, worin erst seit der Einnahme Konstantinopels durch die Kreuzfahrer und die Begründung des lateinischen Kaisertums (1204) ein Wandel eintrat. Die Muster der byzantinischen Textilkunst, die auch in sizilianischen und süditalienischen Manufakturen Berücksichtigung fanden, gingen im Anschlusse an die alten Motive von der mehr verschwindenden Menschenfigur zur Tierfigur über und erzielten in rein flächenmäßiger Stilisierung ihre vornehmste Wirkung. Dagegen bevorzugte die Stickerei mit der Bilddarstellung die Menschenfigur, wie dies z. B. die berühmte Dalmatika Leos III. in St. Peter zu Rom zeigt. Noch 1146 führte König Roger nach der Eroberung Griechenlands byzantinische Seidensticker, die teilweise auch nach arabischen Mustern arbeiteten, nach Palermo, wo eine berühmte kunstgewerbliche Werkstätte, Tiraz genannt, eingerichtet war; Erzeugnisse derselben befinden sich in der Schatzkammer zu Wien. Die schönste gewebte Darstellung rein christlichen Inhaltes, die noch vor das 10. Jahrhundert angesetzt wird, bietet der Seidenstoff mit der Darstellung der Verkündigung Mariä, vielleicht das Geschenk eines griechischen Kaisers an den römischen Stuhl, aus den Funden der Kapelle Sancta Sanctorum zu Rom (Taf. V).



92. Einzelheit von der Pala d'oro der Markuskirche in Venedig.

Viele Werke der byzantinischen Kleinkunst gelangten erst im Laufe der Kreuzzüge nach dem Westen und Norden Europas; die Schätze italienischer, französischer, rheinischer Kirchen füllten sich mit der Beute der Kreuzfahrer. Als Beispiele mögen außer der dem 10. Jahrhundert entstammenden Pala d'oro in der Markuskirche zu Venedig (Abb. 92) und jener in der Stephanskirche zu Caorla das bekannte Elfenbeinrelief in Trier, welches die Übertragung von Reliquien in eine Kirche darstellt (Abb. 94), die reich emaillierte Lade mit dem Siegeskreuze in Limburg an der Lahn (Abb. 93) oder das bis ins 8. Jahrhundert zurückführbare berühmte Patriarchalkreuz des böhmischen Zisterzienserstiftes Hohenfurt genannt werden. Doch haben auch schon früher Werke



93. Email von einem Reliquiar in Limburg a. d. L. (Nach Swenigorodskoi.)

des Kunsthandwerkes den Weg nach dem luxusarmen Abendlande gefunden; hierher zählen außer den offenbar von Alexandria aus importierten Elfenbeinschnitzereien des Trierer Kreises das Konstantin als Glaubenshelden darstellende Diptychon im Louvre und die vom Nil in die Rheingegend übertragenen sechs Elfenbeinreliefs der Aachener Münsterkanzel, die kurz nach dem Jahre

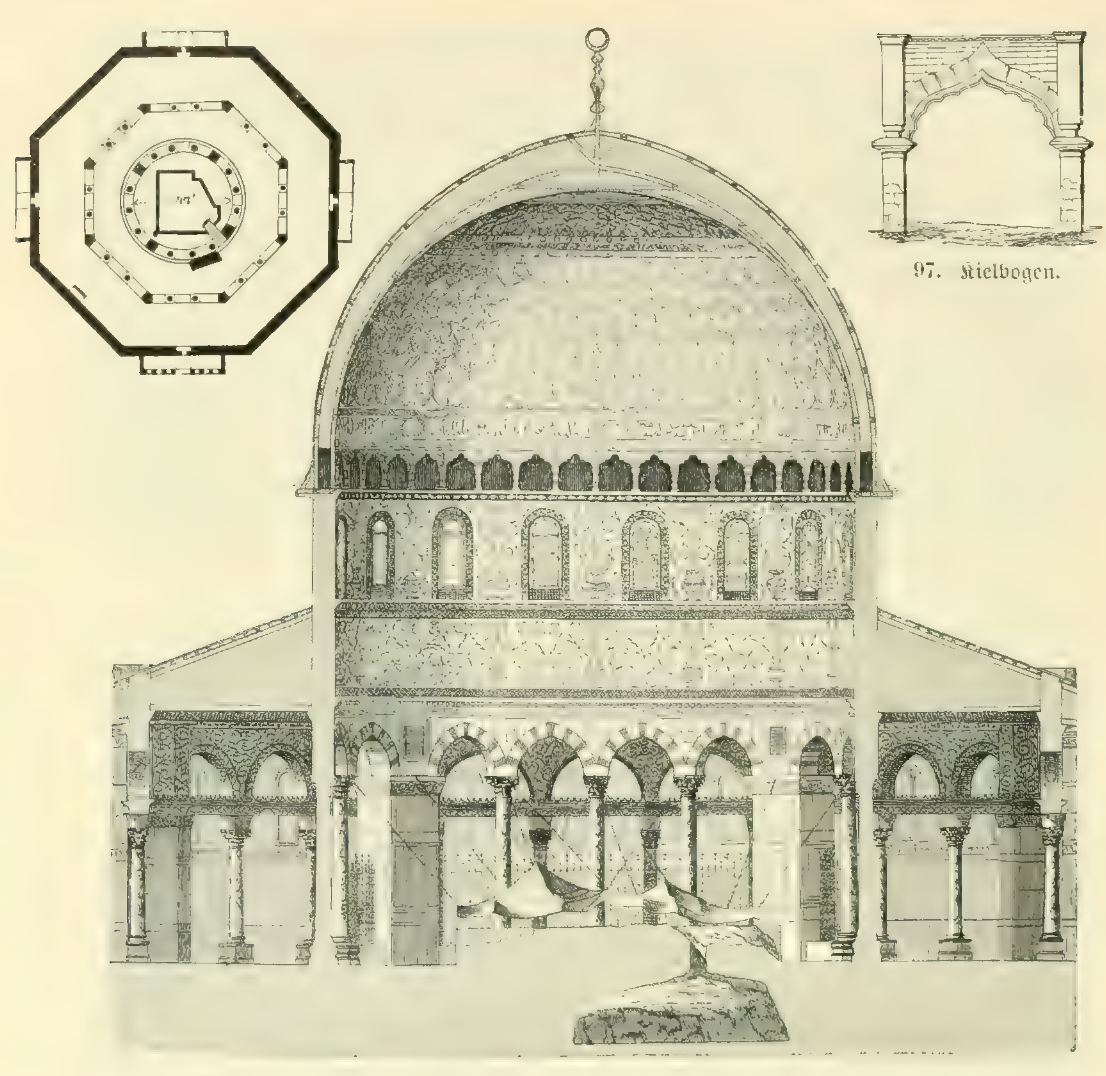


94. Byzantinisches Elfenbeinrelief. Trier.

1000 an ihre heutige Stelle kamen. Aus der Zeit Romanos II. Lecapenus (919—944) und seines Stiefsohnes Christophorus stammt der herrliche byzantinische Löwenstoff, den man 1900 bei der Eröffnung des Annoschreines in Siegburg fand (Abb. 95). So weit darf man daher einen Einfluß der byzantinischen Kunst auf die Kultur des Okzidentes behaupten. Was aber von einem ganz Europa beherrschenden byzantinischen Kunststile in den älteren Jahrhunderten des Mittelalters geredet wird, bedarf doch noch weiterer, sehr eingehender und überzeugender Beweise. In einzelnen süditalienischen Landschaften, z. B. Kalabrien und Terra d'Otranto wo noch im 13. Jahrhundert griechisch gesprochen wurde, die Basilianerklöster am griechischen Gottesdienste festhielten, wurde auch die byzantinische Kunst heimisch. Sie war in Venedig und auf Sizilien bekannt. Im ganzen und großen ging jedoch der Okzident in der Kunst seit der karolingischen Periode, zunächst auf der frühchristlichen und römischen Tradition fußend, vielfach seine eigenen Wege.



95. Siegburg. Byzantinischer Löwenstoff aus dem Annoschrein.



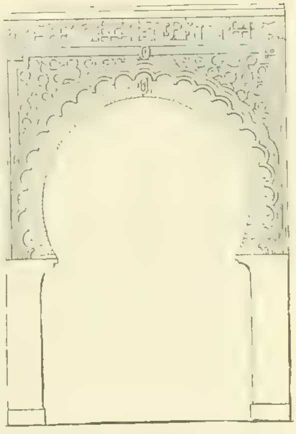
97. Kielbogen.

96. Durchschnitt und Grundriß der Sachra-Moschee (Felsendom) zu Jerusalem.

2. Die Kunst des Islam.

a) Asien und Ägypten.

Wie die byzantinische Kunst sich im Laufe der Zeiten mit dem Gebiet der griechischen Kirche deckte, so fand auch die Kunst des Islam ihre Grenzen in der Verbreitung der Lehre Mohammeds. Sie reicht im Osten bis nach Indien, im Westen bis nach Spanien. Schon der gewaltige Umfang ihrer Herrschaft erschwerte eine einheitliche Auffassung der künstlerischen Aufgaben. Wie verschieden gestalteten sich z. B. die Voraussetzungen für die Architektur am Ufer des Ganges, in Ägypten und auf römischem Kulturboden. Aber noch größere Hindernisse bot die Natur des herrschenden Stammes, das Wesen der religiösen Anschauungen und des Gottesdienstes, in dem sich für das Gottesbild keine Statte fand. Ist auch die Behauptung von dem völligen Mangel plastischer und malerischer Werte in der Kunst des Islam übertrieben, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sich Skulptur und Malerei hier nur selten über eine dekorative Wirkung erhoben. Abweichungen von

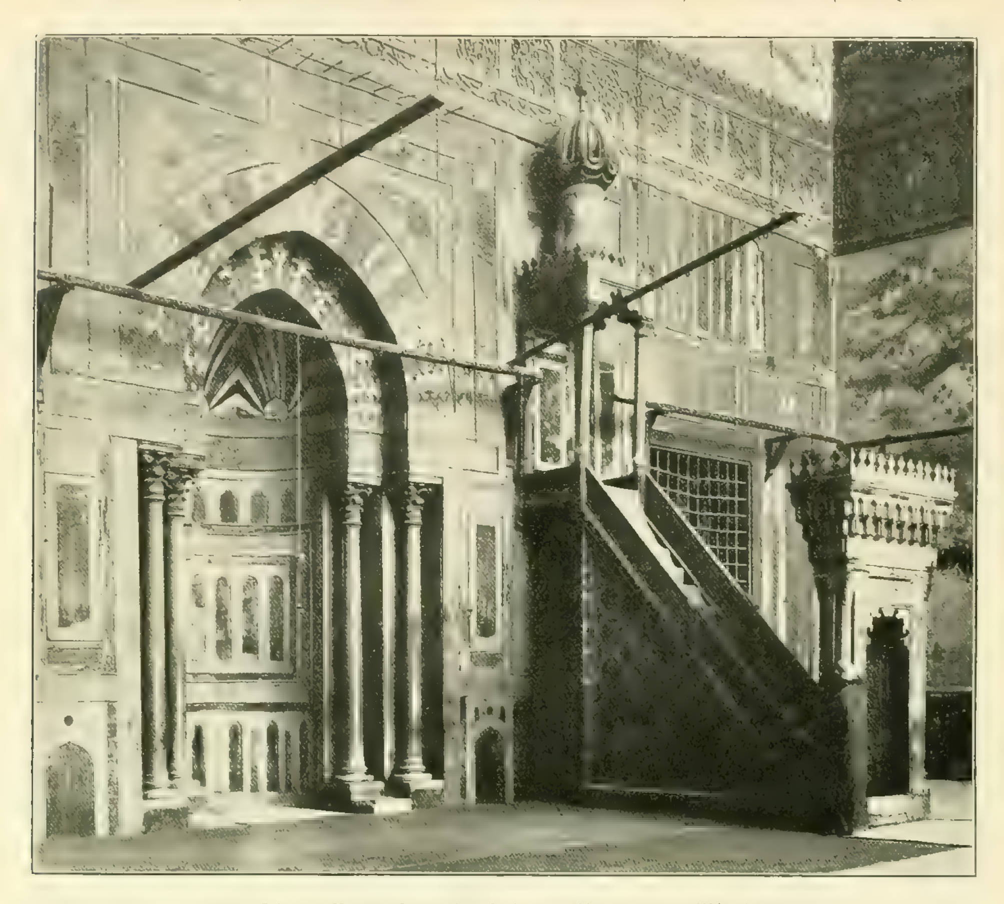


98. Hufeisenbogen.

der Regel, wie Jagd- und Minnebilder in der Alhambra, Porträts türkischer Sultane, haben ihren Ursprung in dem Eindringen fremder Sitte. Selbst in der Architektur können die Araber, der zunächst führende Stamm, nur die dekorativen Teile als ihre Schöpfung in Anspruch nehmen. Wie alle nomadischen Völker, entbehrten sie des Sinnes für monumentale Kunst, begnügten sich mit Zelten als Behausung. An diese Zelte, welche den Hauptschmuck durch Teppiche empfingen, wird man erinnert, wenn man die Vorliebe der späteren Architekten für die Bedeckung aller Flächen mit buntfarbigen Ornamenten und ihr Streben gewahrt, durch glänzende teppichartige Flachdekoration die Dürftigkeit der Gliederung zu verhüllen. Von den dekorativen Teilen abgesehen, birgt die arabische Architektur mannigfache, von außen hineingetragene, fremden Kunstweisen entlehnte Elemente in sich. Es kreuzen sich byzantinische und syrische Einflüsse. Die antike Kunst muß zahlreiche Säulen zum Schmucke der neuen Werke hergeben. Selbst die unter den Sasaniden vom 3. bis 7. Jahrhundert aufblühende persische Kunst lieh einzelne Bauformen. Aus diesen vielfältigen Wurzeln entstand ein Stil, der Eigentümlichkeiten genug besitzt, um von den anderen, verwandten Weisen unterschieden zu werden, aber den einheitlichen Ursprung, die organische Entwicklung vermissen läßt.

Den ausgiebigsten Gebrauch von dem Lehnsysteme machte der Islam am Anfange seiner Herrschaft. Als er im 7. Jahrhundert in Syrien erobernd eindrang, begnügte er sich nicht, einzelne Bauglieder, das Material für die Prachtmoscheen von älteren Werken zu nehmen, sondern verwandelte einfach byzantinische Kirchen in Moscheen oder übertrug Neuaufführungen byzantinischen Meistern. Auf dem Tempelberge in Jerusalem (Haram-esch-Scherif), da, wo ein Felsen nach jüdischer und mohammedanischer Sage den Mittelpunkt der Erde anzeigt, erhebt sich der Felsendom oder die Omarmoschee (Kubbet es-Sachra), nach Mekka das höchste Heiligtum der Moslemin. Der später für Templerkirchen vorbildlich gewordene Felsendom bildet ein Achteck (Abb. 96) und wird durch zwei konzentrische Anordnungen von Stützen (abwechselnd Pfeiler und Säulen) in drei Abteilungen gegliedert. Über dem mittelsten Raume wölbt sich, durch eine Mauertrommel vermittelt, eine leichte doppelte Holzkuppel, nach dem Einsturze im Jahre 1022 aufgesetzt. Der Gedanke des basilikalen Zentralbaues ist spätrömisch und entstammt der konstantinischen Zeit. Nach erhaltener Inschrift wurde der Bau im Auftrage des Omajadenkalifen Abd-el-Melik im Jahre 691 auf der Terrasse des salomonischen Tempels begonnen. Bei der siebenschiffigen Moschee el-Aksa in Jerusalem dürfte eine byzantinische (dreischiffige) Kirche den Kern bilden; sie ist das Vorbild der mit Heranziehung griechischer Künstler errichteten Walidmoschee in Damaskus.

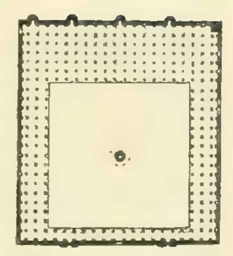
Eine geringere Abhängigkeit von älteren Mustern zeigen die Bauten des Islam auf ägyptischem, asiatischem und südeuropäischem Boden. In raschem Sturmlaufe wurde schon im 7. Jahrhundert Ägypten dem Islam unterworfen, eine neue Hauptstadt (Fostât oder Altkairo) gegründet, einige Menschenalter später die Herrschaft der Kalifen abgeschüttelt, ein selbständiges Reich errichtet und das Land besonders unter den Fatimiden zu hoher, langdauernder Blüte emporgebracht. Ägypten vermittelt hauptsächlich unsere Kenntnis der arabischen Architektur. Auch hier sind die Spitzbogen, die nebst der Hufeisenform und dem bereits im 9. Jahrhundert die sasanidische Ellipse ablösenden Kielbogen (Abb. 97 und 98) in jener am häufigsten wiederkehren und geradezu ihr Wahrzeichen bilden, einer älteren (persischen) Kunstweise entlehnt. Sie haben meist keine konstruktive Bedeutung, tragen und stützen keine mächtigen Gewölbe, sondern danken der Freude an bewegteren, reicheren Linien und Formen das Dasein. Der auf dekorative Wir-



99. Die Hassanmoschee in Kairo. Mihrab und Mimbar.

kungen gerichtete Sinn äußert sich in gleichem Maße in den Kuppelbauten, in welchen das Streben, die ruhige Fläche durch kleine, farbige, in Licht und Schatten wechselnde, gleichsam angehängte Zierglieder zu beleben, siegreich auftritt.

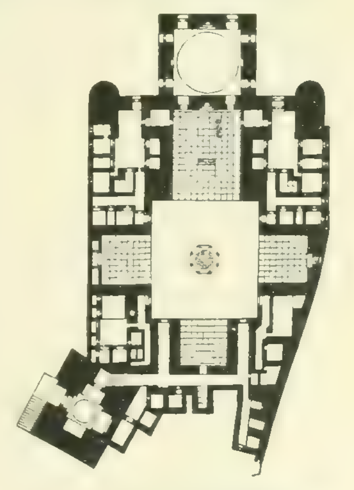
Die im Umfange meistens beschränkte Kuppel ist auf quadratischem Grundrisse errichtet und stimmt in der Hauptsache mit den byzantinischen Anlagen überein; nur werden außen stufenförmige Absätze unter der eigentlichen Kuppelschale als Vermittelung angebracht, und innen die Zwickel, welche den Übergang von der Mauer zur Kuppel bilden, durch kleine, wie Bienenzellen aneinandergereihte, aus Gips oder Holz geformte Hohlkörper geschmückt, die an Tropfsteinbildungen erinnern. Auch von der Wand zur flachen Decke leiten häufig Stalaktitengesimse über. Den monumentalsten Eindruck üben die Portalbauten der Moscheen aus, mächtige Nischen, durch eine Halbkuppel geschlossen und die ganze Fassadenhöhe einnehmend. Möglich, daß der altägyptische Fassadenbau hier noch nachwirkte. Fast alle Jahrhunderte des Mittelalters sind in Kairo durch Moscheen vertreten. Sie weichen in der Größe und in den Einzelheiten voneinander ab und lassen sich nicht als Glieder einer längeren Entwicklungskette auffassen. Die Moscheen bilden überhaupt keine geschlossene Baueinheit, sondern bestehen aus einer Gruppe von Bauten. Der Kern einer Moschee ist der Hof, in dessen Mitte sich der Brunnen für die religiösen Waschungen befindet. Eine gedeckte Halle umgibt ihn. An seiner Ostseite, häufig durch ein Gitter von ihm getrennt, liegt die tiefere, der Breite nach oft durch Säulen oder Pfeiler geteilte Gebethalle; im Hintergrunde derselben die nach Mekka gerichtete Gebetnische (Kibla oder Mihrab), rechts davon die Kanzel



100. Grundriß der Amr-Moschee in Alt-Kairo. (Woermann.)

(Mimbar, Abb. 99), von welcher die Predigt gehalten wird, und näher dem Hofe zu ein hohes, umgittertes Gestell (Ditte), dem von Kanzellen umgebenen Chorraum in der altchristlichen Basilika vergleichbar, von welchem aus Sänger die Koranverse für die Fernstehenden wiederholten. Noch wären als regelmäßige Teile einer Moscheeanlage die vergitterte Loge und das Grab des Erbauers der Moschee (Makfûra), die Schule (Medresse) und das Minarett zu erwähnen, der Turm mit Galerien zum Abrufen der Gebetstunden, der sich nach oben verjüngt, aus dem Quadrat in das Achteck oder den Zylinder übergeht und auf dem Dache kuppelförmige Knöpfe oder Kegelspitzen trägt.

Wie die durch den Kalifen Walid vollendete Moschee in Medina, ein Musterbau des Islam, so greift auch die Amr-Moschee in Kairo mit Säulenhof und Säulensaal, der bei der 821 begonnenen großen Moschee von Kairowan sich über siebzehn Schiffe erstreckte, augenscheinlich auf Anordnungsgedanken altägyptischer Tempel zurück (Abb. 100). Die seit 643 den Bau ausführenden koptischen Meister entnahmen die Säulen teils antiken, teils byzantinischen Bauten. Bei Benützung eines ähnlichen Grundrisses ersetzte die Moschee Achmed-Ibn-Tulun (877 vollendet) in den Arkaden die Säulen durch Pfeiler, deren Ecken zierliche Viertelsäulen gliedern. Hier waren die Fassaden eigentlich nur Umfassungsmauern, deren Schmuck auf Zinnen und Gipsgitter mit durcheinandergeschlungenen Mustern beschränkt blieb. Nur gegen den Hof zu wurde durch Nischenanordnung eine architektonische Gliederung ebenso schüchtern wie in der Daher- und in der el-Akmar-Moschee versucht. Bei letzterer, deren Fassade aus Haustein statt aus dem in den ältesten Zeiten ausschließlich verwandten Backstein hergestellt ist, tauchen 1125 die ersten Stalaktiten Kairos auf. Die Abklärung und Feststellung der ägyptisch-arabischen Bauformen brachte erst das Zeitalter der Mameluckensultane Mohammed Nasr-ibn-Kalaû'n (1293—1341) und des nicht minder kunstfreundlichen Hassan (1347—1361). Der letztgenannte führte mit seiner 1356—1359 erbauten Hassan-Moschee einen neuen Moscheentypus ein. Gegen den kleinen Lichthof öffnen sich in mächtigen Spitzbogen vier tonnengewölbte Hallen (Liwanen), deren Anordnung die Kreuzform markiert (Abb. 101). An die etwas tiefere Südosthalle mit der Gebetnische stößt die kuppelgewölbte Grabhalle des Erbauers. Haben auch die Anlagegedanken dieser Moschee den Zusammenhang mit altägyptischen Tempeln aufgegeben, so gemahnt doch merkwürdigerweise die massige Einfachheit des Äußeren immer noch an diese Vorbilder. Die hier gewählte Grundrißlösung wurde maßgebend für die Barkûk-Moschee, deren Südosthalle jedoch zur Dreischiffigkeit zurückkehrte. Der Säulenhof kam späterhin zur Geltung bei der 1416 gegründeten Moschee el-Muaiyad in Kairo, deren Äußeres durch den Farbenwechsel der Steinschichten gewinnt.



101. Grundriß der Moschee des Sultans Hassan in Kairo. Nach Ganet.

Seit der Epoche der Ayyubiten (1172—1252) war die Form der in Persien entstandenen Medresse, deren kreuzförmiger Lehrsaal zugleich als Gebetsaal in Verwendung stand, eingeführt worden. Sie erlangte während der zweiten Mameluckendynastie Einfluß auf den Moscheenbau und fand besonders in den stattlichen Grabmoscheen bei Kairo wiederholt Berücksichtigung. Die regelmäßig stark erhöhte und außen gemusterte Kuppel über dem eigentlichen Grabraume beherrscht das Ganze. Seit der zweiten Mameluckenperiode fehlten bei keiner Moschee das Sebil, ein nächst dem Eingange liegender Zisternenraum, und über



102. Grabmoschee des Sultans Kait-Bai in Kairo. Erbaut 1463.

demselben der Kuttâb, eine Elementarschule. Das am meisten gefeierte Bauwerk dieser Art ist die 1463 errichtete Grabmoschee des Sultans Kait-Bai (Abb. 102), der auch im Fayûm eine auf Gewölben über einem Kanal angelegte Moschee, sowie außerdem zahlreiche Profanbauten aufführen ließ. Gerade in seiner Zeit erreichten die Minaretts ihre wirklich klassische Form, welche die tartarenmützenartige Kuppelbekrönung aufgab. Das erste Steinminarett Kairos war 1284 an dem Moristan Kalaû'n erbaut worden.

Von den mittelalterlichen Palästen Kairos zeigen die Reste des 1330 vom Emir Beschtak erbauten große Schlichtheit des schmucklosen Mauerwerkes. Die tiefe Nische der großen Portalanlage an dem Palaste des 1480 verstorbenen Emir Yaschbek Sef ed-Din ist mit Stalaktiten überkuppelt, die sich im Hofe des 1485 auf Befehl des Kait-Bai erbauten Palastes sogar an die Kapitelle der Marmorsäulen des Loggienbaues herandrängen (Abb. 103).

Über die Ausschmückung der Fürstensitze wissen zeitgenössische Gewährsmänner oft Märchenhaftes zu berichten. Der Kalif el-Mutawakkil erbaute nicht weniger als 25 mit fabelhaftem Luxus eingerichtete Schlösser. Die Ausstattung des vor mehreren Jahren aufgenommenen Schlosses Kosseir Amra, das vielleicht schon einer der späteren Omajaden (Jazid II. oder sein Sohn Walid) oder nach anderen erst Ahmed, ein Urenkel des Harûn-al-Raschîd, als Badeschloß im dritten Viertel des 9. Jahrhunderts errichten ließ, widerlegt mit ihrem Bilderreichtume schlagend die dem Islam so gern zugeschobene Bilderfeindlichkeit. Im Hauptbaue ist die Dreischiffigkeit mit zwei halbkreisförmig vorrückenden Seitenschiffen gewahrt. Liebes- und Badeszenen, Tänze, Darstellungen eines Baubetriebes, eine Art Totenklage, die Lebensalter und humorvolle Tierbilder mit teilweise packender Natürlichkeit und lebenswahrer Modellierung zieren nebst einem vor 862 entstandenen Bildnisse des Erbauers Wände und Decken. Die Deckeneinteilung (Taf. VI) zeigt viel Geschmack und feines Ge-





uttâb, eine

Das am

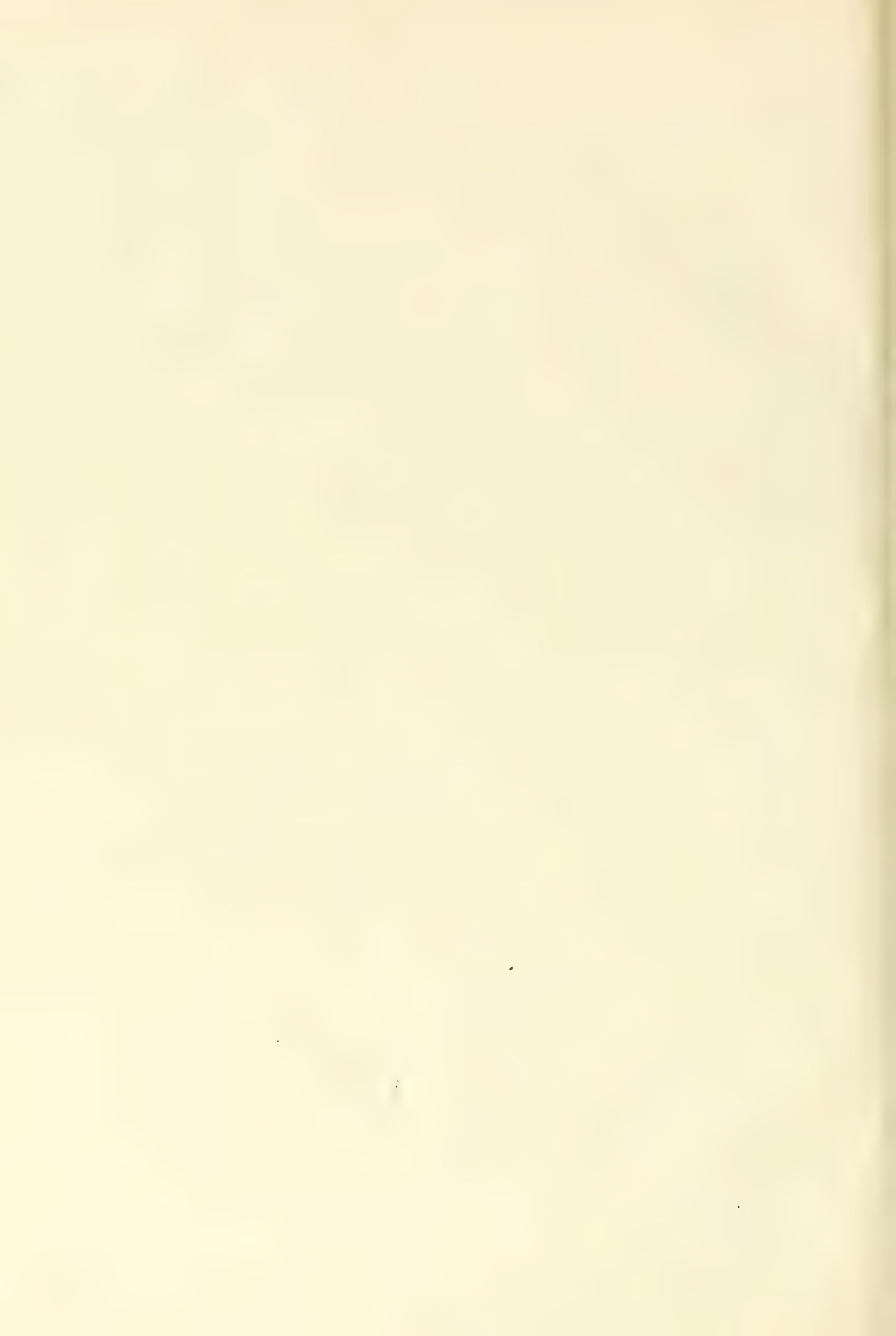
(Abb. 103).



Deckenmalerei aus dem Kalifenschlosse Kosseir Amra.

Mit Bewilligung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien nach der Originalaufnahme des Malers Alphons L. Mielich

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

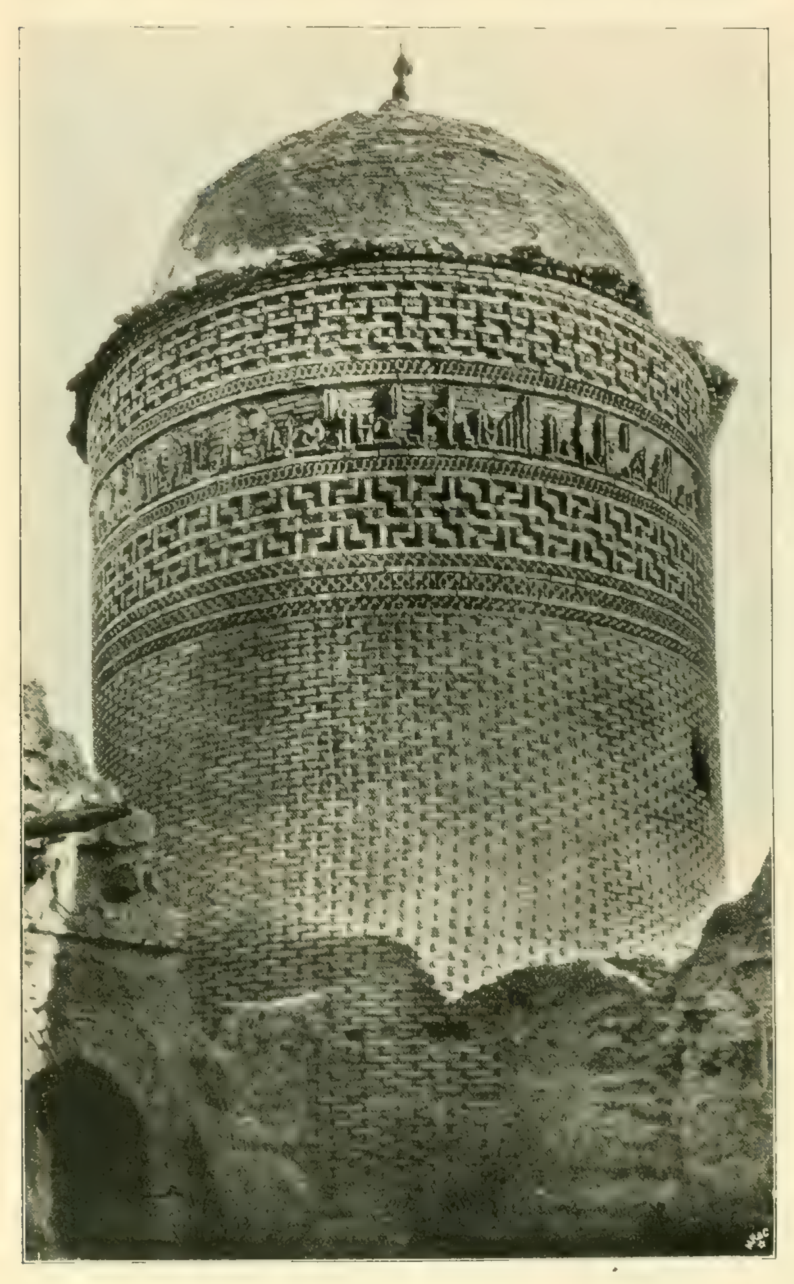




103. Hof eines Hauses im Quartier Tabbanah (von Kait-Bai 1485 erbaut).

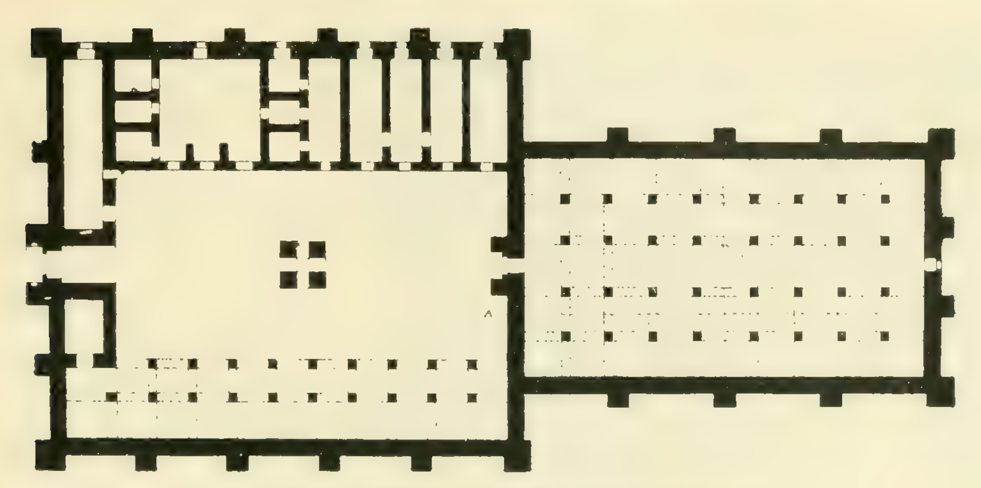
fühl für die Hervorhebung des Wichtigeren gegenüber dem minder Bedeutenden. Formen und Motive stehen mehr als einmal im Banne späthellenistischer Kunst, der sich noch andere außerhalb des Islam liegende Beziehungen beigesellen. Nach dem Zeugnisse arabischer Schriftsteller waren diese Bilder, welche den Zusammenhang der Kunstanschauungen des Islam mit den Nachklängen antik-griechischer Kunst so merkwürdig illustrieren und wohl auf einen noch mit denselben wohlvertrauten Künstler zurückgehen, darauf berechnet, in künstlerisch vollendeter Darstellung, in heiteren Farben und lebendiger Bewegung das Schöne zum Ausdrucke zu bringen.

Innerhalb der Kunst des Islam bewahrten die Perser manch selbständigen Zug. Ihre ältesten Moscheen schlossen im Gegensatz zu den arabischen und ägyptischen Anlagen gerade die Mitte des heiligen Raumes mit einer Kuppel ab. Kielbogen und zwiebel- oder birnförmige Kuppeln bürgerten sich nebst glatten Rundminaretts seit dem 13. Jahrhundert immer mehr ein. Als Schmuck der Bauten wurden während des 14. und 15. Jahrhunderts blau in blau ausgeführte Mosaikfliesen bevorzugt. Herrliche Beispiele dieser Dekorationsweise bieten die um 1316 erbaute Grabkapelle zu Sultanieh und die mit byzantinischer Mittelkuppel bedachte Moschee in Taebris (1478). Als besonders eigenartige Schöpfungen der mittelalterlichen Baukunst Persiens fallen die zahlreichen Imamzaddés, die Gräber der heiligen Imame oder Nachfolger Alis, auf. Den polygonalen oder zylindrischen Baukörper krönt ein spitzes Pyramiden- oder Kegeldach, nicht selten eine Flachkuppel. So das Grabmal des Imam Mehemed zu Damgan (Abb. 104), dessen Inschriftenfries zwischen mäanderartig gemusterten Streifen aus hochkantigen Backsteinen hinläuft. Bei einer dem Irak eigentümlichen Gruppe von Grabmonumenten wachsen die Pyramiden- und Kegeldächer zu schlanken Türmen aus, die schuppenartig mit Stalaktitenbildungen besetzt, riesigen



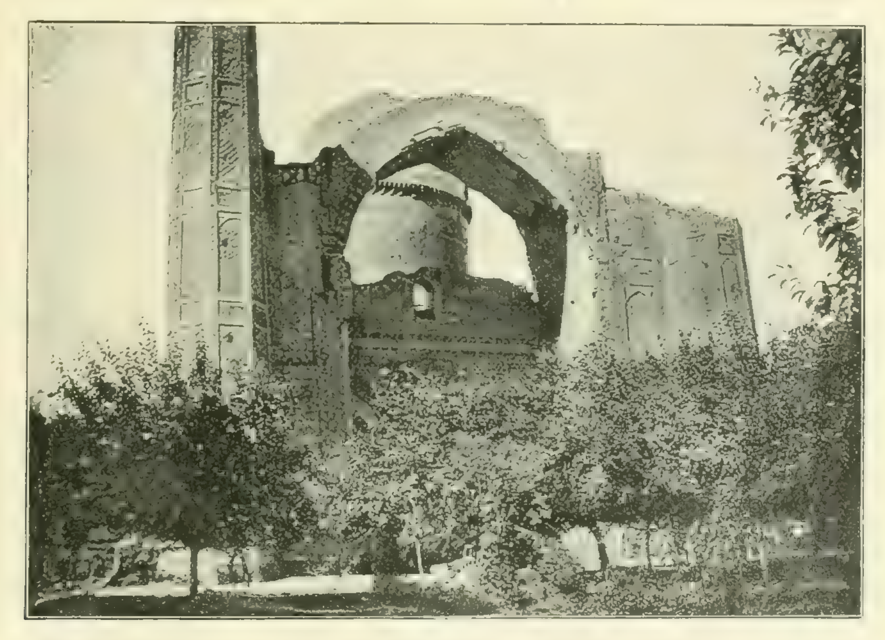
104. Grabmal des Imam Mehemed zu Damgan. (Nach Sarre.)

Pinienzapfen gleichen, z. B. das Grab der Zobeide bei Bagdad. Bei den Moscheen der Seldschuken fallen das Fehlen der Höfe und die hohe Frontwand mit reichgegliederter Portalnische auf. Die vom Baumeister Mohammed ben Chaulan 1220 bis 1221 erbaute Hauptmoschee in Konia ist ein flachgedeckter Betsaal mit fünfzig Säulen und stattlicher Portalnische. Für die Medressen des Seldschukengebietes bleiben der Hof und der bekannte sasanidisch-persische Grundriß in Kreuzform mit durchgehender Wölbung charakteristisch. Dem Reiseverkehre im Oriente dienen die Hane oder Karawansereien, die aus einem großen, rings von Galerien und Nutzräumen umgebenen Hofe und aus einem daran anschließenden geräumigen mehrschiffigen Saale, dem gemeinsamen Gastraume, bestehen. 1229 wurde der Sultan-Han (Abb. 105) am Kreuzpunkte der nach Angora, Ladik und Konia führenden Straßen erbaut; sein fünfschiffiger Pfeilersaal mit Mittelkuppel kehrt im Chorasli Han bei Konia wieder. Von Persien aus ist auch Samarkand beeinflußt, das in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter Timur sich zu großer Macht emporarbeitete. Kielbogen, die auf Tambours sitzenden Kuppeln und reicher Fliesenschmuck blau in blau veranschaulichen vortrefflich die Wechselbeziehungen. Das bedeutendste Denkmal ist das an den Wänden mit Jaspis- und Alabasterplatten geschmückte, wohlerhaltene Grabmal Timurs, dessen Medresse Bibi Chanim (1399) einst wohl die größte Hochschule Zentralasiens war und in der Achtecksform zweier Minaretts



105. Der Sultan-Han. Grundriß. (Nach F. Sarre.)

von der sonst üblichen Bauform abweicht (Abb. 106). Das Grabmal der Schwester Dschuschuk Bika und ihrer Kinder zu Schach-Sinda geht auch von dem quadratischen Grundrisse des Timurgrabmales aus, bildet die Nischen flacher und leitet wieder durch ein Polygon zur Kuppelwölbung über. Die Kunst Indiens zwischen 1206—1526 wird nach der von 1290—1398 herrschenden Dynastie als Patanenkunst bezeichnet, die teilweise das einheimische Alte festhielt und weiterentwickelte, teilweise auf Anregungen aus anderen, gleichfalls dem Islam ergebenen Gebieten einging. Beide Richtungen begegnen einander in Dschonpur noch im 15. Jahrhundert. Der Arkadenhof der Hauptmoschee in Mandu schließt sich ägyptischen Anlagen an. Und die Moschee von Kalburgah (1347—1435), deren Innenraum 76 auf 100 Säulen ruhende Kuppeln decken, steigert in gewissem Sinne die Verwendung des Motives kuppelgewölbter Arkaden im Haupthofe, wie sie auch bei der Grabmoschee des Sultans Barkûk vor Kairo begegnen. Auf dem sonst schlichten Back-



106. Das Äußere der Hauptmoschee Bibi Chanum. (Schubert Soldern, Samarkand.)



107. Hängelampe aus emailliertem Glas aus der Moschee Sultan Hassan.

steinbaue der Moschee zu Maldah in Bengalen wachst die Flachkuppelzahl auf 385. An dem Grabmale Tughlaks (14. Jahrhundert) fällt die ägyptischem Brauche entsprechende Abschrägung der Mauern auf.

Vermißt man bei den Bauten des Islam nur zu häufig die Klarheit der Anordnung, die Kühnheit der Anlage, so bieten dafür der Glanz und die Pracht der Ausstattung reichen Ersatz. Die dekorative Kunst entbehrt vollständig des plastischen Charakters, wie schon aus dem Mangel an architektonischen, scharf profilierten Gliedern hervorgeht. Der Malerei ist die Aufgabe, die Felder, Füllungen und Flächen zu schmücken, fast ausschließlich übertragen worden. Die arabischen Maler Ägyptens verstanden sich zwar auch wie die mohammedanischen Perser auf die Wiedergabe von Menschen- und Tierbildern, das Vollendetste und Bleibendste ihrer Leistungen sind jedoch die ornamentalen Muster, die unter dem Namen Arabesken begriffen werden. Dieselben sind aus der Pflanzenranke, in allmählicher Abwandlung des Akanthusblattwerkes bis zum schematischen Zwei- und Dreiblatte, entstanden. Seit dem 12. Jahrhundert wird für den Islam das geometrische Ornament, die Zusammensetzung vielgestalteter Planfiguren, bezeichnend. Diese werden aber nicht in regelmäßigem Wechsel wiederholt; es werden auch nicht, wenn mehrere Figuren in eine größere Fläche eingezeichnet werden, Hauptfiguren von Nebenfiguren unterschieden, die einen den andern untergeordnet. Die Umrisse der Figuren öffnen sich vielmehr gegeneinander, eine Figur geht in die andere über; die Linien, statt sich zu schließen, lenken ab und leiten zu der nächsten Figur, so daß man nie eine einzige fest im Auge behält, stets weiter gewiesen und von dem scheinbar bunten Wechsel der Gestalten ganz gefangen genommen wird. Die Differenzierung des Ornaments läßt jede, selbst beschränkte Fläche wieder den Grund für kleineres, ausfüllendes Ornament abgeben. Zur Verstärkung und Ergänzung des Eindruckes tritt noch die Farbe hinzu. Wir begegnen keinem einzelnen vorherrschenden Tone, welcher der ganzen Fläche den bestimmten Charakter verleiht, auch nicht der Hebung der Farbentöne durch Kontraste. Gerade so wie die Linien ineinanderfließen, eine Figur mit der andern sich verschlingt, so ordnen sich auch die verschiedenen Farben nebeneinander, so daß alle gleichmäßig zur Wirkung beitragen, zu einem reichen, harmonischen Ganzen (s. d. Taf. VII). Das Auge haftet nicht an einer Farbe, sondern empfängt rasch wechselnde, im ganzen aber gut zusammenklingende Eindrücke. Die Phantasie der Künstler erscheint unerschöpflich in der Erfindung der Arabesken. Außer den mannigfachsten Verbindungen des linearen Ornamentes





der Anlage, so

Farben neben-



Maurische Ornamentik aus Granada.

1–5 Aus dem Löwenhofe der Alhambra. 6–7 Aus dem Saale der beiden Schwestern, ebenda.
8 Wandmosaik aus dem Mirador de Lindaraja.

Nach Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Verlag von E. Wasmuth in Berlin.





108. Lustschloß Zisa.

werden auch noch die Ranke und stilisiertes Blattwerk zum Schmucke herangezogen und mit jenem verknüpft. Trotz dieser Fülle wird niemals ein Motiv mechanisch wiederholt, auch nicht in den Kleinkünsten und im Kunsthandwerke, wo die Arabeske gleichfalls herrscht, ja oft noch glänzendere Erfolge erzielt als in der Architektur (Abb. 107).

b) Sizilien und Spanien.

Von Ägypten drang die arabische Kunst, wie die politische Herrschaft des Islam, nach der Westküste Afrikas, von da nach Sizilien und Spanien vor. Die hier geschaffenen Werke werden gewöhnlich unter dem Namen: Werke des maurischen Stiles begriffen. Von der Kunsttätigkeit der Araber auf Sizilien geben uns außer schriftlichen Berichten Baureste aus der normannischen Periode, die Lustschlösser Zisa (Abb. 108), Menani, Favara und Kuba, Kunde. Die beiden erstgenannten, von einem Bache durchflossen, die anderen, fast ganz vom Wasser umgeben, erscheinen geradezu auf den Zusammenhang mit dem Wasser angelegt. Die Quellenraume in Menani und Zisa, deren einspringende Mauerecken mit Säulchen nach arabischer Art ausgesetzt wurden, gemahnen an den wasserdurchflossenen, zu den reicheren Anlagen Ägyptens gehörenden Sommersaal (Faskine), indes die Kuba mit dem nischenartig ausgeweiteten Mittelraume, an den nach zwei Seiten je ein Liwan sich anschließt, die Anordnung eines Fatimidenpalastes in Kairo verwertet.



109. Alte arabische Mühle im Guadalquivir bei Córdoba.

Die Belebung der Wandflächen des Außenbaues durch große spitzbogige, auch reicher abgestufte Blenden erweist sich als Nachhall des Byzantinischen, das auch in dem Mosaikenschmucke fortlebte, wogegen Spitzbögen, Stalaktiten und ornamental verwendete Inschriften als arabische Motive angesprochen werden dürfen.

In Spanien hat die Kunst der mohammedanischen Eroberer durch mehr als sieben Jahrhunderte verschiedene Phasen einer immer anziehenden Entwicklung durchlebt. Sie setzte mit der 719 vom Statthalter Assamah vollendeten Brücke über den Guadalquivir in Córdoba, dessen Bild die im Flusse liegenden alten maurischen Mühlen (Abb. 109) heute noch so überaus malerisch gestalten, ein. Die erste vom 8. bis zum 10. Jahrhunderte reichende Epoche ist der arabisch-byzantinische Stil des Kalifats; seine großartigste Schöpfung blieb die 786 unter Abdur-rhaman I. begonnene herrliche Moschee von Córdoba, deren Bau unter Hatem II. (961—967) und durch Al Mansor, den Minister Hatems III. (988—1001), weitergeführt wurde. Die späteren Erweiterungen haben die Symmetrie gestört, doch den ursprünglichen Plan nicht unkenntlich gemacht. An den Vorhof stößt die große, ursprünglich von zehn, später von achtzehn Bogenreihen durchschnittene Gebethalle an (Abb. 111). Die Säulen, fast alle römischen Denkmälern entlehnt und durch Hufeisenbogen verbunden, tragen kurze, ebenfalls durch Bogen verbundene Pfeiler, auf welchen die Decke ruht. Der Wechsel von weißen Steinen und roten Ziegeln stimmte vortrefflich zu dem reichen Farbenschmuck, welcher die Wände und Bogen überzog. Die Scheidung der Anlage in Hof, Säulensaal und das hinter letzterem liegende Allerheiligste macht den Zusammenhang mit Anordnungsgedanken ägyptischer Tempel augenfällig. Die Herübernahme der Säulen von antiken Denkmälern und der vielleicht persischen Vorbildern entlehnte Hufeisenbogen deuten gleichfalls auf einen noch nicht hohen Grad baukünstlerischer Selbständigkeit. Anklänge an Anordnungseinzelheiten der Moschee finden sich auch in der im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts errichteten Hauptsynagoge Toledos, jetzt S. Maria la Blanca.

Während der Epoche romanischer Kunstübung blühte in Südspanien der mohammedanisch-maurische Stil. Ihm gehören mehrere interessante Tor- und Turmbauten an, so die in der ersten

Hälfte des 12. Jahrhunderts aufgeführte, von zwei Türmen flankierte Puerta del Sol (Abb. 110) und das noch dem 11. Jahrhundert zuzählende Visagrator in Toledo, der berühmte Glockenturm Giralda neben der Kathedrale in Sevilla, den Abu Jusuf Jakub neben der ehemaligen Moschee 1195 angeblich durch den Meister Dschabir errichten ließ, der Goldturm in Sevilla und die Türme von S. Roman und Tomé in Toledo. Als „geistreich kühnes Kabinettstück arabischer Konstruktion" preist Justi den merkwürdigen Zentralbau der Ermita del Cristo de la Luz in Toledo, eine kleine 980 erbaute Moschee, welche 1186 in den Besitz der Templer gelangte. Hier überrascht auch die ungemein feine blendarkadenähnliche Schichtung des Backsteinmaterials, das bei all den genannten Toledaner Bauwerken sehr wirkungsvoll, bei den sonst aus Bruchstein aufgeführten Türmen von S. Roman und Tomé auffallenderweise zur Eckaufmauerung verwendet ist. An dem Äußeren der als stattlicher Viereckturm aufsteigenden Giralda mit Einlagen aus glasierten Tonplättchen in den Netz- und Rautenmustern erreicht maurische Flächendekoration bereits hohe Meisterschaft. Die maßwerkartige Flächenteilung der spanischen Backsteinbauten wird aus hochkantig gestellten Ziegeln ganz in der Technik des Maurers hergestellt und neuerdings durch den Hinweis auf die Ähnlichkeit mit datierten armenischen Werken des 12. Jahrhunderts aus den nie unterbrochenen Beziehungen zwischen Abend- und Morgenland erklärt. Die Blüte maurischer Kunst brachte auch der Backsteinverwendung neuen Aufschwung, ohne die Vorherrschaft des Fachwerkbaues mit Stuckverkleidung wesentlich einzuschränken.



110. Puerta del Sol in Toledo.

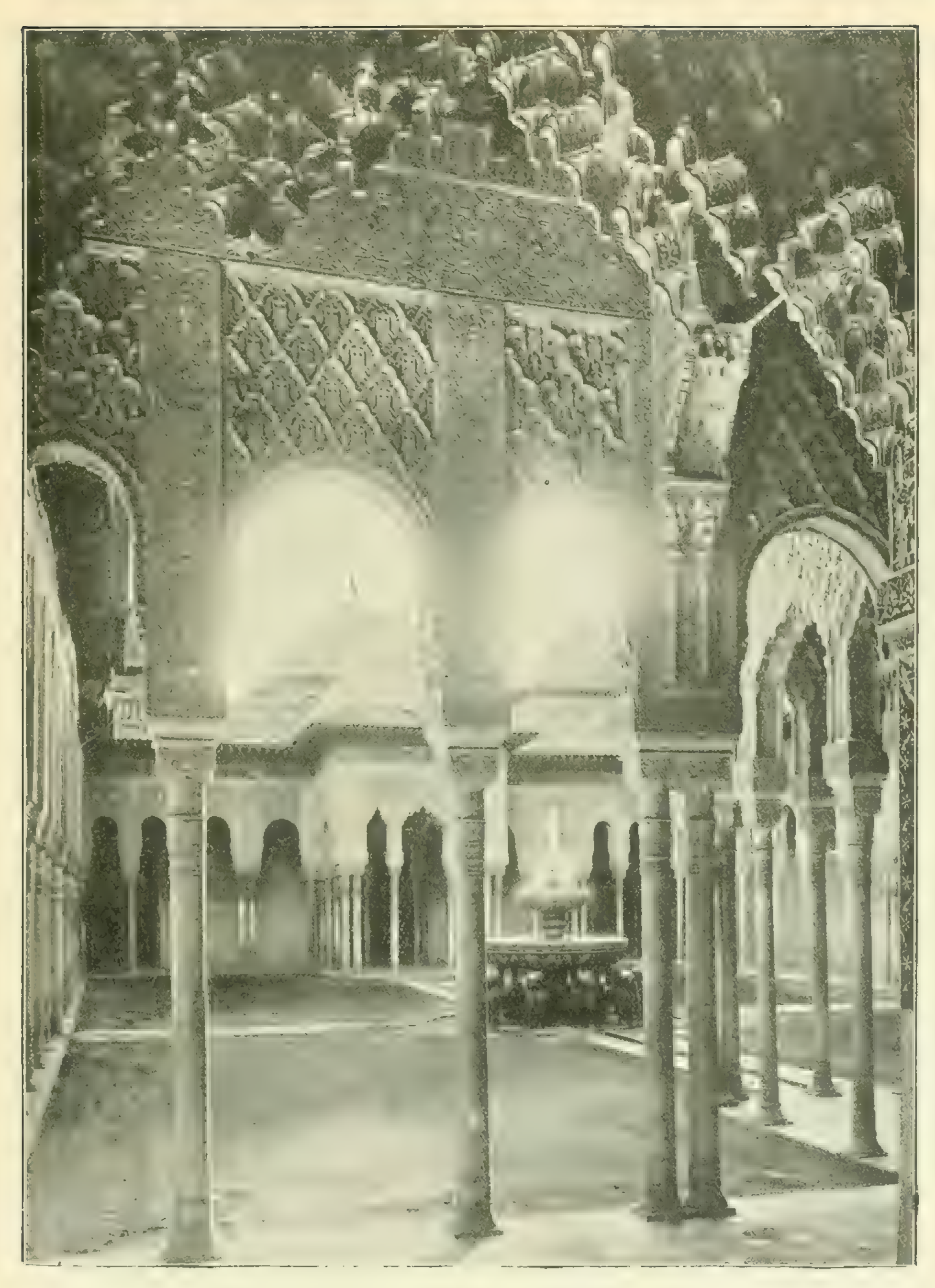
Die künstlerisch vornehmsten Leistungen bot die Eigenart der Mauern in den Bauten des arabisch-granadischen Stiles, die vom 13. bis zum 15. Jahrhundert entstanden. Seine Glanzschöpfung ist die Alhambra in Granada, 1248 von Ibn-ul-ahmar begonnen und im 14. Jahrhundert von Jusuf I. und Mohammed V. aufs prächtigste ausgestattet; erst im 15. Jahrhundert fanden die Arbeiten ihren Abschluß.

Das Lustschloß der Beherrscher von Granada, nach der roten Farbe des Gesteins Alhambra benannt, zeichnet sich nicht durch die Größe der Anlage oder durch Großräumigkeit und monumentale Ausstattung aus. Die Fülle und die Schönheit des farbigen Ornamentes, welches alle Flächen bedeckt, die Verteilung der Räume, der reizende Wechsel der Höfe und Hallen umkleiden den Bau mit poetischem Schimmer und haben in unserer Phantasie die Alhambra zum idealen Schauplatze eines träumerischen, dem Gesange, der Liebe und dem Ritterdienste gewidmeten Genußlebens geschaffen. Das Festhalten an den orientalischen Sitten gibt sich in der Betonung der Höfe kund, welche den Mittelpunkt der architektonischen Anlage bilden. Um den Myrtenhof, ein langgestrecktes Viereck, gruppieren sich Säulenhallen, die jetzt zerstörte, einst überaus prächtige Moschee, die Bäder und der gewaltige, vorspringende viereckige Turm, in welchem sich der „Saal der Gesandten" befindet. Seine Ausschmückung ist ein wahres Wunderwerk maurischer Kunst, die auch das herrliche Tor der Sala de la Barca unvergleichlich zu zieren wußte. Einen zweiten Mittelpunkt bildet der Löwenhof, nach dem auf zwölf plumpen Löwen ruhenden Bassin so benannt



111. Moschee zu Córdoba.

(Abb. 112). Eine leicht gefügte Säulenhalle schließt ihn ein; östlich liegt der Saal der Gerichts (1377), an einer der Langseiten die Halle der hier nach der Tradition ermordeten Abencerragen, an der anderen die Halle der zwei Schwestern (1350—1400). Die üppige Schönheit der farbenreichen Dekoration, namentlich in diesen beiden Hallen, spottet jeder Beschreibung und läßt das dürftige Material, die Flüchtigkeit der Ausführung vergessen. Geradezu ein poetischer Reiz verklärt die so überaus stimmungsvolle Nische der Lindaraja. Wie in den sizilianischen Lustschlössern, so beherrscht auch hier der Gedanke, mit seiner Abstufung der Raum- und Lichtverhältnisse aus der



112. Die Alhambra zu Granada. Der Löwenhof.

Lichtfülle des Hofes durch den Schatten luftiger Säulenhallen in das geheimnisvolle Dunkel der durch schmale Vorraume zugänglichen Haupträume zu gelangen, die ganze Anordnung der Anlage. Zur richtigen Würdigung des Bauwertes muß hervorgehoben werden, daß die Bogen, z. B. im Löwenhofe, nicht auf den Säulen ruhen, also keine konstruktive Bedeutung haben, sondern nur zur zierlicheren Füllung und zum Abschluß des Raumes zwischen je zwei Säulen dienen. Auch

die Säulen selbst, bald einzeln, bald zu zweien (gekuppelt) aufgestellt, dünn und schlank mit einem aus verschlungenen Blättern gebildeten Kapitell bedeckt, sind mit Rücksicht auf die geringe Last, die sie zu tragen haben, und auf den leichten, anmutigen Charakter der ganzen Anlage geschaffen worden. Im inneren Ausbau fiel dem die Verkleidung der Wandflächen und Decken bestreitenden Stuck die Hauptrolle zu, wobei die schnellere mechanische Vervielfältigung des Formverfahrens die gute Technik des geschnittenen Stuckes allerdings zurückdrängte und eine fast unbehagliche Ornamentüberfülle den künstlerischen Eindruck beeinträchtigte. Die Alhambra ist das jüngste Werk arabischer Kultur in Europa. Die wuchtige Kraft, welche den Islam in raschem Laufe nahezu die Weltherrschaft erstürmen ließ, ist verschwunden; eine satte Bildung, die sich des Lebensgenusses und des üppigen Reichtums erfreut und bei der Ausschmückung der heimischen Stätte vor allem den sinnlichen Reizen huldigt, war an ihre Stelle getreten. So spiegelt sich in dem köstlichen Lustbau der Alhambra das Schicksal der arabischen Kulturwelt wieder. Denselben Anlagegedanken wie die Alhambra folgt das ihr gegenüber liegende, 1319 neu ausgeschmückte Schloß Generalife mit seinen hohen Türmen, Bogenhallen und dem köstlichen Hofe.



113. Der Gesandtensaal des Alcazars in Sevilla. (Junghändel.)

Die Anordnungsideen kennzeichnen bei beiden Werken die ganze künstlerische Höhe der Errichtung maurischer Fürstensitze. Graziöse Schlankheit beherrscht die Bildung der Säulenschäfte und Kapitelle, deren Zierdetails überquellender Reichtum an Motiven und die feinfühligste Formenbehandlung auszeichnen. Der mit zahlreichen Zacken besetzte und mit Ornamenten übersponnene Rund- oder Hufeisenbogen dient nicht als Mauerträger, sondern nur als eingespanntes Füllwerk. Die anfangs einfache Holzdecke ist mit immer reicherer Verwendung zart gegliederter



114. Fassade des Alcazars in Sevilla.

Zierformen, die in feinem Gips aufgedrückt sind, in phantastische Stalaktitenwölbungen übergegangen. Die Wände werden nach orientalischem Baubrauche mit glasierten Platten bekleidet, deren flachgehaltene, vorwiegend geometrisch charakterisierte Ornamente in blühendster Farbenpracht erglänzen. Nur ganz ausnahmsweise sind im Gerichtssaale der Alhambra vielleicht unter Zuziehung ausländischer Meister außer zehn Fürstenbildern Szenen des höfischen Lebens – in



115. Hof des Pilatushauses in Sevilla.

Temperafarben auf Pergament gemalt — als wahrscheinlich der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuweisbarer Wandschmuck angeordnet.

Als ein bis ins 16. Jahrhundert sich erstreckender Ausläufer des arabisch-granadischen Stiles gilt der maurische oder spanisch-afrikanische Stil, dem die überaus kostbare Ausstattung der vielgenannten Capilla Villaviciosa in Córdoba mit ihren in maurische Ornamente einbezogenen gotischen Inschriften von 1409 angehört. Die von Esteban Illan am Ausgange des 14. Jahrhunderts errichtete Casa de Mesa in Toledo besitzt in der reich gezierten Holzdecke ihres Prachtsaales ein ganz besonders schönes Beispiel der sogenannten, auch in der Alhambra begegnenden Artesonádo-Decken. Die hervorragendsten Bauwerke dieser Stilspielart sind der Alcazar und die Casa de Pilatos in Sevilla. Der erstere ist ein bis 1197 zurückreichender Bau, dem König Peter der Grausame von Kastilien von 1354—1356 seine heutige Gestalt gab. Die Fassade (Abb. 114) erhielt eine von maurischer Baugepflogenheit abweichende, auffallend reiche Gliederung. In dem prächtigen Jungfernhofe überrascht die ziemlich strenge Nachbildung antiker Kompositakapitelle an den schlanken Marmorsäulen. Auch an den Säulen der Arkade des Gesandtensaales (Abb. 113), über dessen Wände die reichsten Formen maurischer Zierkunst fluten, finden sich Nachklänge der Antike. Anheimelnde Wohnlichkeit atmen die Zimmer des Fürsten und der Infantin, die an Pracht der Ausstattung der Schlafraum des Königspaares erheblich übertrifft. Wie an diesem nicht mehr hauptsächlich unter maurischen Fürsten entstandenen Baue so entfaltete sich der ganze Reichtum des maurischen Schmuckstiles bei dem 1533 vollendeten sogenannten Hause des Pilatus noch einmal in glänzender Weise. In der vielleicht den ältesten Bauteil bildenden Kapelle treten spätgotische Elemente ganz unverkennbar zutage. Überaus fein ist die Anordnung des zweiten Palasthofes (Abb. 115).



116. Ziborium des heil. Eleucadius. S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

Die Herrschaft der Araber im südwestlichen Europa bedeutet nur eine kurze Episode in der Geschichte arabischer Kultur, die Kunsttätigkeit der Mauren ist einem flüchtigen Traume vergleichbar. Unsterblichkeit wahrte sich nur die Arabeske, welche in dem ornamentalen Hausrat Europas eine bleibende Stätte fand. Die Arabeske entstammt dem innersten Volksgeiste der Moslemin und konnte daher wie alles, was einmal wahrhaftig gelebt hat, nicht mehr spurlos vergehen.



117. Merowingischer Sarkophag in der Peterskirche in Moissac.

3. Karolingisch-ottonische Kunst.

Als die Römer nach dem Norden Kolonien aussandten und hier Städte anlegten, wurde keine Verschmelzung der römischen Kunst mit einer heimischen Weise versucht; es entwickelte sich vielmehr wie auf Spaniens Boden eine römische Provinzialkunst, derber, gröber in den Formen, ärmlicher im Materiale als die Kunst in der Hauptstadt, aber in den Wurzeln, in den Grundzügen mit ihr zusammenfallend. Immerhin sproßte in den römischen Pflanzstätten Galliens, Britanniens und Germaniens während der Kaiserzeit eine Kultur empor, deren Reichtum und Tüchtigkeit uns noch heute in den Funden in der Erde und selbst in einzelnen Bauresten überraschend entgegentritt. Leider fehlte dem vollen Gedeihen dieser Kultur die Stetigkeit der Entwicklung. Nach den Stürmen der Völkerwanderung galt es, beinahe überall von neuem wieder zu säen.

Am raschesten hob sich die Kunstübung im Bereiche der Langobardenherrschaft. Schon im 6. Jahrhundert wurde das Maurergewerbe von Genossenschaften (magistri comacini) betrieben, was — augenscheinlich übertrieben — mit einer längeren Übung und reichen Ausbildung desselben in Beziehung gesetzt wurde. Aus der gleichen Zeit erfahren wir von der Errichtung von Kirchen und Palästen (P. der Theodelinde und des Berthari in Pavia, des Liutprand in Olona) und von der Ausschmückung der letzteren durch Wandbilder. Auch die Kirchen erfreuten sich reicher Begabung mit Goldarbeiten und Elfenbeinwerken (Domschatz zu Monza, Elfenbeintafel des Herzogs Pemmo in Cividale und andere). An dieser Tätigkeit hat aber der Langobardenstamm nur einen geringen Anteil; das Verdienst gebührt vielmehr den alten Bewohnern des Landes, welche auch unter der Langobardenherrschaft in den Städten ansässig blieben und hier die römische Kunstbildung fortpflanzten. Nur in den Ornamenten kommt ein fremdartiger, nordischer Zug zum Vorschein. Altchristlichen Symbolen und byzantinischen Ziermotiven gesellt sich ein langobardische Arbeiten besonders kennzeichnendes Flechtornament bei, welches namentlich dreisträhnige Bänder um- und durcheinander zieht und den auch bei anderen nordischen Völkern begegnenden Formen sich nähert. Ebenso germanisch ist die Ausführung des Flachreliefs; ihre Technik weist auf einen Zusammenhang mit der Holzschnitzerei, insbesondere mit der Kerbschnittmanier hin, reicht aber für die künstlerische Bewältigung der noch recht roh bleibenden Figuren nicht aus. Diese Verzierungsweise überdauerte den Untergang der Langobardenherrschaft und erhielt bei der Ausstattung von Ziborien, Chorschranken, Säulen und anderen Gegenständen sich als ein Nachhall germanischen Geistes in der Plastik Italiens lange lebendig. Denn trotz der beschränkten An-

zahl der Motive wußte feiner Geschmack für Harmonie und Symmetrie der Dekoration stets neue Abwandlungen zu erzielen und wirkungsvoll zu gestalten. In Cividale, Grado, Ravenna (Ziborium des heil. Eleucadius in S. Apollinare in Classe, Abb. 116), Friaul, Aquileja haben sich verschiedene Werke dieser Art erhalten.

Langsam hebt sich die Kunsttätigkeit unter den Franken während der stürmischen Herrschaft der Merowinger. Von ihrer Kunst ist nur wenig auf uns gekommen; ein Beispiel ihrer Dekorationsweise bietet Abb. 117. Frühe Nachrichten von zahlreichen und ausgedehnten Kirchenbauten bezeugen Kreuzform und malerische Ausschmückung der Gotteshäuser. Den kreuzförmigen Typus ohne basilikale Teilung, den wie bei dem vielgenannten Namatiusbaue zu Clermont-Ferrand ein mittleres turmartiges Gebilde überragt, veranschaulicht ein Kirchenmodell auf einem Kapitell der ehemaligen Kirche Saint Sauveur in Nevers (Abb. 118). Die Unterscheidung der heimischen Bauweise, welche Holz oder kleine Bruchsteine verwendet, von dem römischen Quaderbau deutet jedenfalls auf ein geschärftes Auge, auf einen erwachenden Kunstverstand hin. Die Fischvogelinitialen merowingischer Buchmaler, welche an die später noch von Kopten und Armeniern gebrauchten Kunstformen anklingen, sprechen für Wechselbeziehungen zum Oriente. Die rühmende Erwähnung von Goldschmieden beweist die Freude an reichem Schmucke. Eine große Sauberkeit der Arbeit spricht in der Tat aus den Goldgeräten (Schwertknöpfen, Spangen) aus dem Grabe des Königs Childerich I. (457—481) bei Tournai, welche mit Glasflüssen eingelegt sind und Emailwerke nachahmen. Sie bilden mit den Votivkronen der westgotischen Könige Svinthila (621—631) und Reccesvinthus (649—672; Abb. 119) die wichtigsten Proben der Kleinkunst dieser frühen Periode, für welche die oftmalige Verwendung des Zellenglasemails und eine bestimmte Fibelform geradezu charakteristisch werden und wie bei den frühlangobardischen Arbeiten ein starker Einschlag römisch-byzantinischer Formen sehr zu beachten ist.

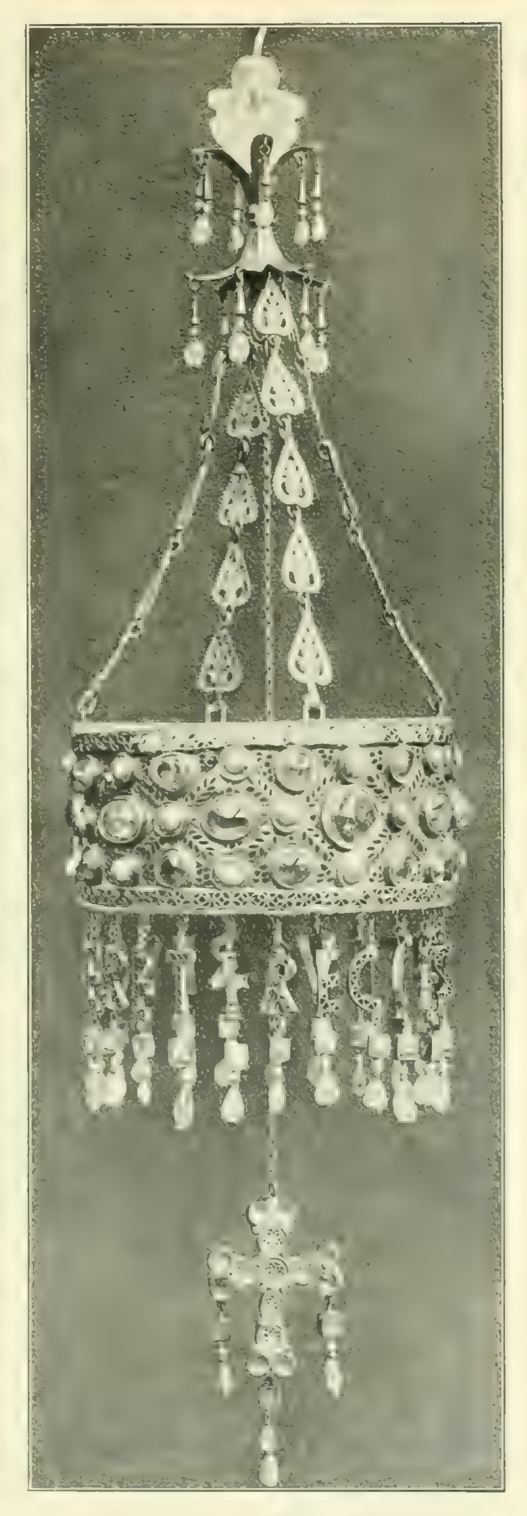


118. Modell einer Kirche auf einem Kapitell von St. Sauveur zu Nevers.

Unter den Westgotenkönigen Spaniens wird Wamba wegen seines Kunstsinnes gerühmt, dem besonders Toledo seine Verschönerung und Befestigung zu danken hatte. Schon im Jahre 619 trat das Konzil von Sevilla nicht nur für die Wiederinstandsetzung zerstörter Gotteshäuser, sondern auch für die würdige Erhaltung neuerrichteter Kirchen und Klöster ein, deren kostbare Marmortäfelungen Gegenstand ausgesprochener Bewunderung waren. Als spärliche Überreste der im Norden durchgebildeten westgotischen oder lateinisch-byzantinischen Kunstweise gelten die schlichte Basilika San Millan de la Cogulla zu Suso mit ihren plumpen Säulen und Hufeisenbogen und die gleichfalls basilikale, 661 von Reccesvinth erbaute Kirche San Juan Bautista zu

Baños (Abb. 120), nächst Cividale das einzige völlig erhaltene Beispiel eines während der Völkerwanderungszeit in einem germanischen Reiche errichteten Gotteshauses. Bei letzterer lassen der maurische Hufeisenbogen des Altarraumes, die Kerbschnittmanier der Friese und die Nachbildung römischer Kompositasäulen ein ganz merkwürdiges Ineinandergreifen verschiedenartigster Kunstformen feststellen.

Stetiger erscheint die Kunstentwicklung auf angelsächsischem Boden, wo namentlich die seit Gregor dem Großen unterhaltenen Beziehungen zu Rom auch auf die Kunstpflege Einfluß übten, wie Nachrichten über die 590 erbaute Kirche in Canterbury zweifellos bestätigen. Ihre fast quadratischen Anbauten neben der Fassade, von denen der eine sicher ein Turm war, scheinen auf den kleinasiatischen Basilikentypus zurückführbar; für eine Basilika des 4. Jahrhunderts in Silchester, deren Grundriß jenem von Begetjö Kosu nahestehen soll, mag gleichfalls eine Fühlung mit dem Oriente maßgebend gewesen sein. Die Wanderung ägyptischer, syrischer und kleinasiatischer Mönche nach dem Westen, die so lange dauernde unmittelbare Verbindung Irlands mit den Klöstern des Orients begünstigte eine solche Vermittelung, die bereits 667 dazu führte, daß der aus einem Kloster in Tarsos stammende Theodoros den erzbischöflichen Thron von Canterbury bestieg. Das um 670 bei der Mündung des Flusses Were angelegte Kloster des heil. Petrus besaß schon eine aus Steinen aufgeführte Kirche. Das Oratorium des Gallerus in der Grafschaft Kerry ist das beste Beispiel der ältesten irischen Oratorien, die den Charakter wallartiger, bienenkorbähnlicher Hütten hatten. Für andere Orte sind nach guten Baubeschreibungen Stützenwechsel, Emporenanordnung und Vierungstürme frühe sicher erweisbar. Wandmalerei und Handschriftenausstattung erfreuten sich emsiger Pflege. Bereits im 7. Jahrhundert scheint eine feste Regel für die Aufstellung der Bilder in Kirchen bestanden zu haben.



119. Votivkrone des Königs Reccesvinthus in Paris.

Erst in der karolingischen Periode, nach der Mitte des 8. Jahrhunderts, beginnt im

Norden eine reiche Tätigkeit, die ihren Mittelpunkt überwiegend an dem Hofe Karls des Großen findet. Zu einem selbständigen freien Auftreten der germanischen Phantasie fehlte zunächst noch die Kraft. Die hervorragenden Förderer und Träger der Bildung waren verschiedenen Stammen und Ländern entsprungen. Gemeinsam war ihnen, wie die Kenntnis der lateinischen Sprache, so die hohe Verehrung der römischen Literatur. Dieses internationale Band erwies sich zunächst stärker als die nationale Besonderheit und gab dem Geistesleben seine bestimmte Richtung. Ebenso mußten die byzantinischen Hofsitten als Muster angerufen werden, als unter Kaiser Karl dem Kahlen der fränkische Hof auch im äußeren Gepränge das alte Kaisertum nachzuahmen versuchte. Die Blicke der karolingischen Kunst sind gleichfalls auf die ältere römische und frühchristliche Kultur zurückgelenkt. Italien liefert nicht bloß Baumaterial und Schmucksachen, sondern auch künstlerische Anregungen und Muster. Byzanz endlich übt Einfluß auf die zeremonielle Tracht und sendet Werke des Kunsthandwerkes und der Luxusindustrie. Das bedeutendste Denkmal der karolingischen Kunst ist die von Kaiser Karl dem Großen 796 gestiftete und 804 geweihte Palastkapelle (jetzt Münster) in **Aachen** (Abb. 121, 122). Mag auch die oft angerufene Ähnlichkeit mit San Vitale in Ravenna nicht durchschlagend sein, der Plan und die Anordnung von einem selbständig denkenden Baumeister (einem erst in späterer Zeit genannten, sonst unbekannten Meister **Otto** aus Metz?) herrühren: die Verwandtschaft mit älteren italienischen Zentralanlagen, z. B. dem sogenannten alten Dome in Brescia, bleibt bestehen. Eine Vorhalle, mit zwei Rundtürmen zur Seite, führte in das Innere, das als ein achtseitiger Kuppelraum, von einem sechzehnseitigen zweigeschossigen Umgange umschlossen, entworfen wurde. Das untere Geschoß ist, dem Wechsel der quadratischen und dreieckigen Felder im Grundrisse entsprechend, mit Kreuzgewölben und dreiseitigen Gewölbekappen eingedeckt. Das obere lehnt sich in steil aufsteigenden Tonnengewölben

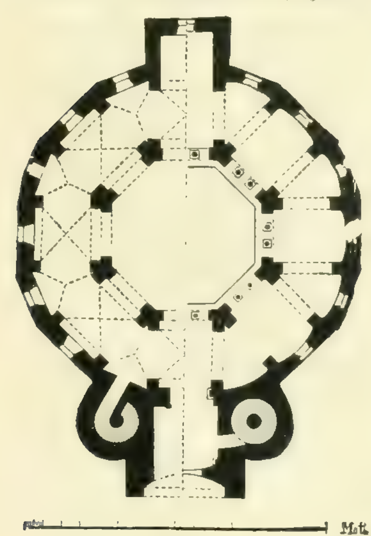


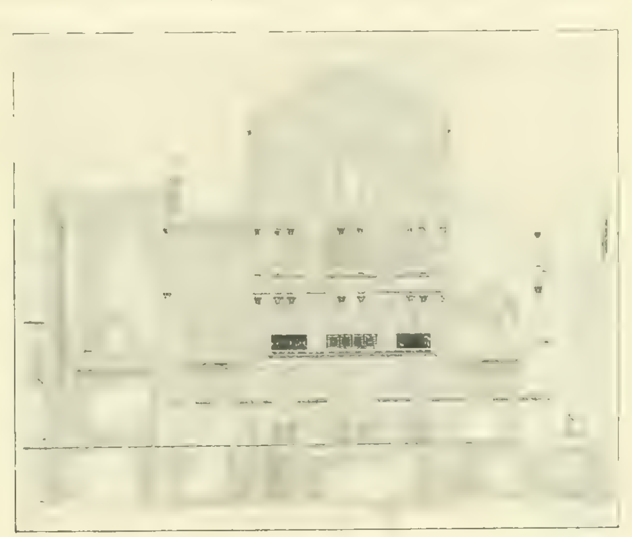
120. Inneres von S. Juan Bautista zu Baños. (Junghändel.)



121. Palastkapelle Karls des Großen (Dom) in Aachen.
(Aufnahme der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt.)

an den Kuppelraum an und öffnet sich gegen denselben in hohen Rundbogen, welche durch ein Doppelpaar von Säulen — die unteren von den oberen durch ein Gesims getrennt, die oberen, wie im Pantheon, an die Leibung der Bogen unmittelbar anstoßend — gestützt erscheinen. Außen entbehrte der Bau beinahe jeglichen Schmuckes. Die große Nische an der Eingangsseite, die schmalen Pfeiler mit den korinthischen Kapitellen an der Kuppelmauer sind die einzigen wirksamen Unterbrechungen der Mauermasse. Innen dagegen trugen Mosaikgemälde in der Kuppel, noch erhaltene, kunstvoll gegossene Gitter im oberen Umgange und die reichen (antiken Bauten





122 a/b. Grundriß und Längenschnitt der Palastkapelle Karls des Großen in Aachen.



123. Kloster zu Lorsch. Eingangstor.

entlehnten?) Säulenkapitelle zu einem glänzenden Eindrucke bei. Die Aachener Palastkapelle wurde mehrfach nachgeahmt, so z. B. in Nymwegen, Diedenhofen, in Ottmarsheim bei Mülhausen im Elsaß, einer Benediktinerinnenkirche aus dem 11. Jahrhundert; insbesondere fand das Motiv der aufeinandergestülpten Säulen als Bogenfüllung eine weitere Verbreitung (Essen, Maria im Kapitol zu Köln). Doch erwies sich der dem Aachener Münster zugrunde liegende Gedanke des Zentralbaues für die Kunst des Nordens im allgemeinen weniger ertragreich. Wie der Kaiser vor allen Zeitgenossen durch die Größe seines Herrschergeistes strahlt, so überragt auch seine Schöpfung noch auf lange hin die Leistungen nordischer Künstler. Nicht darauf soll Gewicht gelegt werden, daß so viele Einzelglieder und Schmuckteile aus älteren italienischen Werken (Rom und Ravenna) über die Alpen gebracht wurden, um den engen Zusammenhang mit der frühchristlich-römischen Kultur zu beweisen, wohl aber auf die geschickte, von klarem Verstande zeugende Behandlung des Bautypus, welche eine mechanische Kopie ausschließt und umfassende Kenntnis aller technischen Fragen des römisch-frühchristlichen Gewölbebaues verrät. Noch aus einem anderen, freilich kleineren Werke spricht die Begeisterung für die vergangene Kunst. Die Torhalle in Lorsch (Abb. 123), der Überrest einer 774 in Gegenwart Karls des Großen und seiner Gemahlin Hildegard geweihten Kirchenanlage mit Vorhalle und Atrium, offenbart in den Maßverhältnissen und in der Zeichnung der Säulen und Pilaster das Studium der Antike. Nur in den Giebeln (statt Bogen) über den ionisierenden Pilastern und in dem Farbenwechsel der roten und weißen Quadersteine an der Fassade klingt die heimische Weise an. So zeigt die merowingische Taufkirche in Poitiers, freilich roher und unregelmäßiger, den Schichtenwechsel verschiedenfarbiger Steine; an angelsächsischen Bauten kehrt die Vertretung des Bogens durch spitze Giebel öfter wieder. Aber auch diese heimischen Motive gewinnen in Lorsch neben Hellenistisch-römischem eine kunstreichere Gestalt.

Neben diesen Schöpfungen, welche besonderen günstigen Umständen den Ursprung verdanken, bestand die Kirchenanlage nach dem Muster der altchristlichen Basiliken als Regel aufrecht. Reste haben sich von den beiden Stiftungen Einhards, von den Kirchen in Michelstadt (Steinbach) im Odenwalde (Abb. 124) und Seligenstadt erhalten; ihnen schließen sich die ältesten 836 geweihten Teile von St. Kastor in Koblenz und die Michaelskirche auf dem heiligen Berge bei Heidelberg (883) an. Viereckige Pfeiler trennen die Schiffe, an welche ein Querhaus mit drei Apsiden sich anfügt, so daß der Grundriß die Form eines Kreuzes (T) zeigt. Eine merkwürdige Klarheit und Schärfe offenbaren die Abmessungen der einzelnen Teile, eine große Tüchtigkeit die technische Arbeit. Wenn Ziegelbrand, Mörtelbereitung, überhaupt das ganze Mauerwerk die lebendige Fortdauer römischer Überlieferungen verraten, welche in Michelstadt auch an den Pro-



124. Ansicht der Einhard Basilika. (Klosterruine Steinbach.)
(Adamy, Die Einhard-Basilika.)

filierungen der Pfeilerkämpfer und Basen ersichtlich sind, so zwingt die wohl überlegte Raumanordnung zu der Schlußfolgerung auf eingehende theoretische Studien.

Die Hauptrolle in der Baubewegung der karolingischen Periode fällt den Klöstern zu. Sowohl in Frankreich (Centula oder S. Riquier, Fontanellum oder Vandrille und andere) als auch in Deutschland erstanden zahlreiche Benediktinerklöster, die bei rasch wachsendem Reichtum nicht zögerten, die ursprünglichen Notkirchen in stattlichster Weise umzubauen. An sie knüpft sich vorzugsweise der Fortschritt in der Architektur vom 9. bis zum 11. Jahrhundert. Von den großen Bauten in Fulda ist nur die kleine Michaeliskirche (820) und auch diese nicht in unversehrter Gestalt auf uns gekommen. Über der kreisrunden Krypta erhob sich ein Kuppelbau, von acht Säulen mit antikisierenden Kapitellen getragen und von einem runden Umgange eingeschlossen (Abb. 125). Auch die Kirche und das Kloster von St. Gallen, ein Werk Abt Gozberts (816—837), haben einem Neubau weichen müssen. Doch bietet vollgültigen Ersatz ein großer, auf Pergament gezeichneter gleichzeitiger Plan (Abb. 127), welchen das Archiv von St. Gallen bewahrt. Er ist um so wertvoller, als er von allen Zufälligkeiten des Bauplatzes absieht, also einen Musterplan darstellt; in ihm liegen bereits alle Keime für die Bautätigkeit der folgenden Jahrhunderte offen zutage. Die Klosterbauten, welche die Kirche einschließen, südlich das eigentliche Mönchskloster mit Schlaf- und Speisesaal, nördlich die Abtei und Schule, östlich das Krankenhaus und Noviziat, westlich und im äußeren südlichen Umkreise die Ökonomiegebäude, erregen unser Staunen durch die verständige Anordnung; die Kirche selbst weckt unsere Bewunderung durch ihre Größe und reiche Gliederung. Zwei Rundtürme schirmen den Eingang; Säulen scheiden das Mittelschiff von den Seitenschiffen; über der Krypta, welche jetzt bei großen Kirchenanlagen allgemein in Gebrauch kommt, erhebt sich an der Ostseite der erhöhte Chor mit der Apsis. Auch im Westen schließt die Kirche mit einem Halbkreise ab: es wird demnach der Chor verdoppelt. Die Doppelchöre, seit dem 8. Jahrhundert (Centula) im Abendlande, jedoch viel früher (Orléansville, Erment, Thélepte) in Ägypten und Algerien nachweisbar, finden ihre natürliche Erklärung in dem Doppelkultus der betreffenden

Kirchen. Wenn eine Kirche zwei Titelheilige hatte, auf deren Namen sie geweiht und benannt war, so widmete sie beiden besondere Kultusstätten. Namentlich in Deutschland fanden die Doppelchöre bei größeren Stifts- und Domkirchen bis in das 12. Jahrhundert häufige Verwendung, so in Fulda, St. Emmeram in Regensburg, Reichenau, Bremen, Hildesheim.

Mit großer Pracht errichtete Karl der Große die Pfalzen in Aachen, Worms, Frankfurt, Tribur, Ingelheim und Nymwegen, deren kunstvolle Fertigstellung und reichere Ausschmückung



125. St. Michael in Fulda.

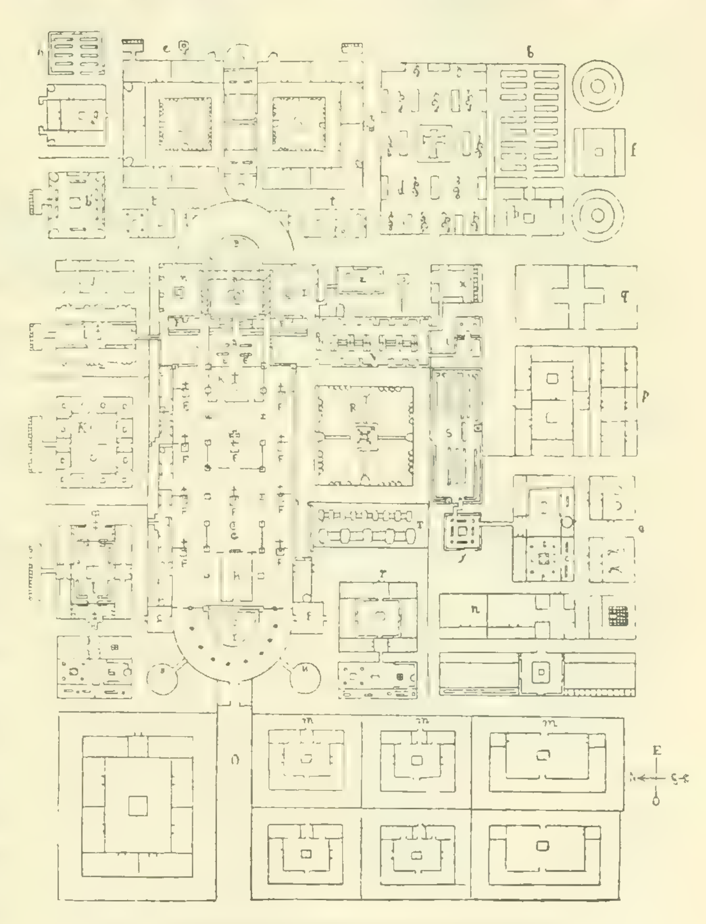
auch seine Nachfolger sich angelegen sein ließen. Als Leiter der Bauten in Aachen, das ein zweites Rom werden sollte, waren der in Vandrille herangebildete Ansegis und nach ihm Einhard tätig, der um das Verständnis Vitruvs sich eifrig bemühte und für bautechnische, nach Modellen zu studierende Fragen ein lebhaftes Interesse bekundete.

Eine einheitliche Vorstellung der karolingischen Kaiserpfalzen ist trotz der Nachrichten über dieselben schwer zu erlangen. Kirche und Saalbau, vielleicht in Verbindung mit abgeschlossenen



126. Das „graue Haus" zu Winkel im Rheingau.

Höfen, bildeten die Mittelpunkte. Der Ingelheimer Saalbau ließ einer tonnengewölbten Vorhalle, deren gefällige Wirkung wieder auf dem Wechsel roten und gelblich weißen Sandsteines beruhte, den dreischiffigen Hauptraum mit der im Süden anschließenden Exedra folgen. Steinsäulen mit skulpierten Kapitellen trugen die wahrscheinlich hölzerne Decke. Mit dem gelehrten und kunstliebenden Abte Rabanus Maurus von Fulda ist die Errichtung des „grauen Hauses" zu Winkel im Rheingau (Abb. 126) in Beziehung gebracht und um 850 angesetzt worden.



127. Grundriß eines Klosters aus dem Archiv von St. Gallen.

Werke der Skulptur und Malerei haben sich begreiflicherweise aus der Zeit Karls des Großen nur spärlich erhalten. Den Bedarf an plastischem Schmucke deckte zum Teil Italien, woher der Kaiser Bronzewerke, Säulenkapitelle, musivisch eingelegte Steinplatten holte. Doch wurde auch in Aachen nachweisbar der Erzguß geübt; ebenso war er in der karolingischen Periode in Oberitalien wohlbekannt. Wie eng sich die karolingischen Künstler an den spätesten römischen Provinzialstil anschlossen, lehrt eine kleine Reiterstatuette aus Bronze (Abb. 128), die früher dem Metzer Domschatze angehörte und jetzt im Museum Carnavalet in Paris aufbewahrt wird. Auf den Namen Karls des Großen getauft, stellt sie gewiß einen der ersten Karolinger dar und ist zwischen der Regierungszeit Karls des Großen und Ludwigs des

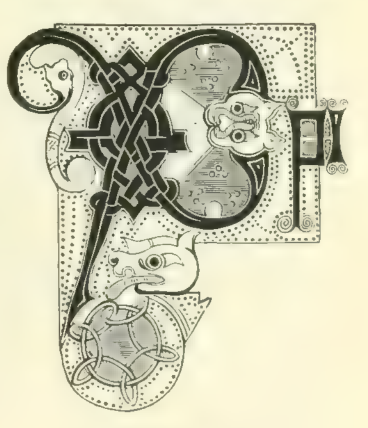


128. Reiterstatuette Karls des Großen (?). Paris, Museum Carnavalet.

Frommen ausgeführt. Die gallo-römische Kunst diente den Bildhauern des Mittelalters bis zum 11. Jahrhundert als Vorbild, was nicht bloß durch dieses eine Beispiel ersichtlich wird. Die Ähnlichkeit in der wulstförmigen Behandlung der Haare, in der Bildung der Köpfe und in der harten symmetrischen Zeichnung der Gewänder erscheint zu groß, als daß sie dem bloßen Zufall zugeschrieben werden könnte. Von den monumentalen Malereien, den Mosaiken in der Aachener Domkuppel, welche gewiß kein einheimischer Künstler geschaffen hat, und dem historischen und biblischen Bilderkreise im Saale und in der Kapelle der Ingelheimer Pfalz aus der Zeit Ludwigs des Frommen sind alle Spuren verschwunden. Auch von den Malerarbeiten in verschiedenen Klosterkirchen (Fontanellum, Fulda, St. Gallen) haben sich nur die Namen der Maler und die Unterschriften (tituli), welche die Gemälde erläuterten, erhalten. Dagegen besitzen wir eine stattliche Reihe mit Bildern geschmückter Handschriften (Psalter, Evangeliarien, Sakramentarien, die Vorläufer der späteren Meßbücher, Bibeln), welche uns in genügender Weise über die Richtung und den Wert der karolingischen Malerei unterrichten.

Den nordischen, zum Christentum bekehrten Stämmen waren die biblischen Schriften Quellen des Glaubens und der literarischen Bildung. Die neu erlernte Kunst des Schreibens übten sie zuerst und am liebsten an den heiligen Büchern. Die hohe Bedeutung der letzteren wurde durch die sorgfältige kalligraphische Ausführung ausgedrückt. Dadurch unterscheiden sich die illustrierten Handschriften frühchristlichen und byzantinischen Ursprungs grundsätzlich von den nordischen, daß in den ersteren bei aller Pracht der Ausstattung (Purpurpergament, Goldschrift) doch der Text im ganzen unverziert gelassen, und der Schmuck auf die Beigabe gemäldeartig wirkender Bilder eingeschränkt wird. Diese sind, wie auch die Technik offenbart, das Werk geschulter Maler. Anders im Norden. Hier dehnt sich der künstlerische Schmuck auch auf den Text aus. Der Schreiber und der Maler erscheinen enger verbunden, oft in einer Person vereinigt. Die Initialen nehmen einen unverhältnismäßig großen Raum ein: auf sie wird bunter Farbenschmuck gehäuft, der Kern ihrer Form durch reichen Zierat beinahe erdrückt. Mit farbigen Mustern werden die Blätter eingerahmt, zuweilen ganze Seiten mit dekorativer Zeichnung übersponnen. In dem Ornament prägt sich der selbständige nationale Kunstsinn am stärksten aus, zumal dafür nicht wie für figürliche

Darstellungen ältere Vorbilder bestanden. Nirgends stärker als in den irischen Manuskripten. Es wiederholt sich hier teilweise die älteste elementare Kunstweise. Die Ornamente zeigen gebrochene, verschlungene Linien, Spiralen, gewundene Bänder, verflochtenes Riemenwerk, das später in Tier-, namentlich Vogelköpfe, Schlangenleiber ausgeht und am besten als Geriemsel charakterisiert wird (Abb. 129). Bei der großen Schreiblust und dem Wandertriebe der irischen Mönche (Schotten) gewannen die irischen Handschriften eine weite Verbreitung bis nach St. Gallen und Würzburg, ohne eine grundlegende Bedeutung für die abendländische Kunst zu erlangen. Die irische Miniaturmalerei ist nur ein rasch verwilderter Nebenzweig der letzteren. Insbesondere die so auffallenden figürlichen Schilderungen offenbaren keine eigentümliche und entwicklungsfähige Phantasie, sondern sind, wie die Vergleichung der älteren Handschriften, z. B. des Evangeliariums im Trinity College in Dublin, aus dem 7. Jahrhundert (book of Kells) mit jüngeren (in St. Gallen) lehrt, so entstanden, daß der lateinischen Kunst entstammende Vorbilder unter der Hand des nur auf kalligraphische Schnörkel eingeschulten Schreibers allmählich auch die letzte Spur der Natürlichkeit einbüßten (Abb. 132). Die irischen Künstler erfinden keine neuen Gestalten, verstehen auch nicht zu erzählen, wie die angelsächsischen oder fränkischen Miniatoren, sondern begnügen sich mit der Übertragung der frühchristlichen Typen in die kalligraphische Form. Nur soweit das irische Ornament dem im ganzen Norden heimischen Formensinne entsprach, fand es bei Angelsachsen und Franken Eingang. Bei den Franken werden das Flechtwerk und die gewundenen Linien bereits mit Ranken und Blättern gemischt (Abb. 130). Kunstschulen, mit fruchtbaren Keimen für weitere Entwicklung ausgestattet, finden sich nur auf angelsächsischem und fränkischem Boden. Beide Schulen stehen zur altchristlichen Kunstweise in engen Beziehungen. Freilich fehlen für die Miniaturmalerei fast alle Mittelglieder aus dem 6. bis zum 8. Jahrhundert. Immerhin läßt sich der allgemeine Gang der Entwicklung klarlegen. Aus dem Kloster des heil. Augustin in Canterbury haben sich noch einzelne Handschriften gerettet (Purpurevangelium im British Museum, Evangeliar in Cambridge), welche aller Wahrscheinlichkeit nach auf die vom Papste Gregor dem Großen der angelsächsischen Stiftung geschenkten Bücherschätze zurückgehen. Sie sind nicht die Originale, aber ihnen doch nachgebildet. Dieses gilt namentlich von dem leider unvollständigen Cambridger Evangeliar, vielleicht im 7. Jahrhundert, im engsten Anschlusse an ein älteres Muster geschaffen. Auf dem einen Blatte sitzt der Evangelist (Lukas) auf einem Polsterstuhle in einer Nische, welche auf jeder Seite von zwei korinthischen Säulen eingerahmt ist und oben mit einem Friese abschließt. Zwischen den Säulen sind in kleine Felder die von dem betreffenden Evangelisten erzählten Ereignisse eingezeichnet. Diese Anordnung bringt den lehrhaften Zweck, welcher bereits in frühchristlicher Zeit mit den bildlichen Darstellungen, den Bildertafeln, verknüpft wurde, in Erinnerung,. An diese Zeit mahnt auch die ruhige Haltung der Evangelisten, der verhältnismäßig richtige Wurf ihrer Gewänder, vor allem aber die abgekürzte, nur den Kern der Handlung verkörperntde Wiedergabe der biblischen Szenen. Hier liegen offenbar noch Beziehungen zu Rom zugrunde. Daß eine Reihe von Elfenbeintafeln aus dem vorigen Jahrtausend die gleiche Anordnung: ein größeres Mittelfeld mit der Hauptgestalt, eingerahmt von kleinen Feldern mit historischen Schilderungen zeigt, zwingt zur Annahme einer gemeinsamen älteren Quelle. So bietet das Evangeliarium in Cambridge ein anschauliches Muster der Miniaturmalerei in der vorkarolingischen Periode. Der Fortschritt geschah nur in



129. Irische Initiale.



130. Initiale aus der Bibel Karls des Kahlen. Paris, Nationalbibliothek.

der Richtung, daß Hauptbild und Rahmenbilder getrennt wurden; mehrere der letzteren blieben noch bis in das 10. Jahrhundert auf einem Blatte aneinandergereiht und zusammengestellt, und verwandelten sich nur langsam in selbständige Einzelbilder. An den Hauptgestalten, den immer wiederkehrenden Titelbildern, wagte die Phantasie der jüngeren Geschlechter nicht zu rütteln. Sie bewahren das alte ehrwürdig gewordene Gepräge und offenbaren noch in der karolingischen Periode und selbst später altchristliche Züge. Dies gilt z. B. von den Christusbildern (Abb. 133), von den Bildern der Evangelisten, von David mit seinen Sängern und Tänzern, insbesondere auch von den sogenannten **Kanonestafeln**, den reich geschmückten, von Säulen getragenen Bogen, in deren Füllungen die übereinstimmenden Stellen der vier Evangelien verzeichnet wurden. Das Motiv der auf die Wandmalerei zurückgehenden Kanonesbogen ist ebenso syrisch wie die wiederholt begegnende Darstellung des Lebensbrunnens; die karolingischer Miniaturmalerei so geläufige Majestas domini findet Parallelen in der Kunst des Orients. Erst in den eigentlichen Textillustrationen regt sich eine selbständigere Auffassung.

Wie wir in der vorkarolingischen Periode, allerdings nur nach dem Charakter der Initialen und der Ornamente, die Handschriften in langobardische, westgotische, fränkische, irische scheiden, so teilen wir auch die karolingischen illustrierten Handschriften nach Kunst- oder Schreibschulen in mannigfache Gruppen. Von dem Bestande solcher Schreibschulen (Winchester in England, Metz, Tours, wo **Alcuins** Tätigkeit hervorragt, Reims, St. Denis, Corbie, Orleans, Fulda, St. Gallen und anderen) haben wir sichere Kunde; ebenso kennen wir mehrere Schreibernamen. Man hat auch versucht, die Eigentümlichkeiten einzelner Schulen gegeneinander abzugrenzen. Die Prachtwerke, welche dem Befehle Karls des Großen und hauptsächlich der vielgerühmten, auf die Intentionen spätantiker Malerei noch mit feinem Verständnisse eingehenden Schola Palatina den Ursprung verdanten (das Evangeliarium in der **Wiener** Schatzkammer, in Aachen und in Brüssel), schließen sich der Überlieferung enger an, halten Maß in den Ornamenten, zeichnen sich überhaupt durch vornehme Einfachheit und sorgfältige Technik (Deckfarben) aus. Zu den bedeutendsten Leistungen einer neuer Typenbildung zustrebenden Schule zählt die angeblich von einer Schwester Karls des Großen gestiftete Trierer Ada-Handschrift (Abb. 131), deren Sonderzüge auch in Evangeliarien zu Abbeville, im Vatikan oder im British Museum wieder begegnen. Ihr Einfluß griff gegen die Mitte des 9. Jahrhunderts nach dem auch von Tours beeinflußten Fulda hinüber, dessen illustrierte Handschriften zunächst einen von Vorbildern der ausgehenden



131. Der Evangelist Johannes. Aus der Trierer Ada-Handschrift.



132. Titelblatt eines Evangelienbuches, irisch; 7.—8. Jahrhundert.

Antike abhängigen Stil gepflegt hatten. Auch das Evangeliar Ludwigs des Frommen aus Soissons und das als sicheres Werk der Metzer Schule anzusprechende Drogo-Sakramentar bieten Vorzügliches; letzteres besonders für den Bau der Initialen als Bildrahmen. Im Trierer oder Reichenauer Schulkreise entstand zwischen 781 und 783 das vom Mönche Godescalc für Karl den Großen selbst ausgeführte Evangelistar (Paris, Nationalbibliothek, Abb. 133) mit seinem auf syrische Quellen zurückgehenden Zyklus. Die anfänglich der angelsächsischen Ornamentik treu bleibende Schule von Tours erweiterte unter Abt Adalard durch klassische Ziermotive und Szenen des frühchristlichen Bilderkreises ihren Darstellungsvorrat und gelangte in der Bamberger (Abb. 134) und in der Londoner Alcuinsbibel sowie in der vom Grafen Vivian (845—850) Karl dem Kahlen überreichten Bibel auf ihren Höhepunkt. In St. Denis erlangten irisch-schottische Vorbilder starken Einfluß. Aus der besonders im dritten Viertel des 9. Jahrhunderts hochangesehenen Schule des Klosters Corbie, die dekorativen Beigaben und der Erweiterung des biblischen Darstellungsinhaltes gleiche Aufmerksamkeit und Sorgfalt zuwandte, stammen die für Karl den Kahlen hergestellten Handschriften: der von Liuthar ausgeführte Pariser Psalter (842—869), das Gebetbuch in der Münchener Schatzkammer und das 870 von Liuthard und Berengar geschriebene goldene Buch von St. Emmeram. Hinter diesen steht in Technik und Zeichnung die eine wesentliche Erweiterung des Darstellungskreises bietende Bibel von St. Paul in Rom, welche Ingobert für Karl den Dicken (881—888) illustrierte (Abb. 135), erheblich zurück. Die Theodulfischen Bibeln werden der Schule von Orleans zugewiesen. Während sich den Denkmälern der hauptsächlich im Dienste höfischer Kreise beschäftigten karolingischen Buchmalerei der Codex millenarius des Benediktinerstiftes Kremsmünster (Abb. 136) und das Evangeliar in Cividale zwanglos anreihen, lenkte die lange unter angelsächsischem Einflusse stehende Schule des Klosters St. Gallen namentlich in dem hochbedeutenden Psalterium aureum aus dem Ende des 9. Jahrhunderts in die Richtung des Federzeichnungsstiles ein, der schon um 814 sehr roh in einer aus Wessobrunn (Abb. 137) stammenden Münchener Handschrift anhebt und darüber hinaus bis zur Trierer Apokalypse zurückverfolgt werden kann. Die Darstellung zeichnet sich oft durch große Lebendigkeit und Anschaulichkeit aus; die sonst übliche Deckfarbenmalerei macht durchsichtigem Wasserfarbenauftrage und leichtem Lavieren

133. Aus dem Evangelistar Karls des Großen (781).
Paris, Nationalbibliothek.



134. Schöpfung der ersten Menschen und Sündenfall. Aus einer Bamberger Handschrift.



135. Aus der Bibel Kaiser Karls des Dicken; jetzt in S. Paolo in Rom.

in Sepiatönen Platz. Auch die in späteren Jahren für den Gebrauch am kaiserlichen Hofe bestimmten Handschriften zeigen noch manche konservative Neigungen; sie belehren mehr über das technische Können als über Richtung und Ziele der Volksphantasie. Darüber geben die Werke der Provinzialkünstler bessere Kunde. Die Deutlichkeit und die unmittelbare Anpassung an den Text wird beinahe ausschließlich angestrebt, der Ausdruck ungleich stärker als die formale Schönheit betont. Wie häßlich erscheinen die Gestalten Gottvaters und des ersten Elternpaares in der sogenannten Alcuinsbibel im British Museum, welche zwar in Tours, aber nach Alcuins Zeit geschrieben wurde, die großen Köpfe und Hände, die dürftigen Körper, das graurot angelegte, mit braunroten Strichen schattierte Fleisch. Die Häßlichkeit wird durch die reiche Verwendung des Goldes am Kleide Gottvaters — selbst die Bäume sind golden — noch erhöht. Aber der Vorgang selbst wird durchaus verständlich, sogar anschaulich geschildert. Führen diese Alcuinsbibel und andere Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts gleichsam den Kampf zwischen Altem und Neuem, der Überlieferung und dem schöpferischen Triebe vor die Augen, so sieht die andere Gruppe von Handschriften von der ersteren beinahe vollständig ab, gibt an, was der Künstler unmittelbar empfand und verstand. Die malerische Form verschwindet, die einfache Federzeichnung, und auch diese flüchtiger Art, zuweilen leicht mit Farbe überzogen, herrscht vor, die Durchbildung der Gestalten läßt alles zu wünschen übrig, selbst einfache Grundsätze der Anatomie und Perspektive bleiben unbeachtet. Dagegen gehört die Erfindung der Bilder den Künstlern ausschließlich an; sie haben keine Muster vor sich, sondern bieten uns Schöpfungen ihrer eigenen Phantasie. Diese aber offenbart eine merkwürdige poetische Anschauungskraft, sie durchdringt den Gegenstand und weiß selbst abstrakte Vorstellungen in einen greifbaren Körper zu hüllen. Eine zeitlich begrenzbare Schöpfung dieser Richtung ist das für Bischof Ebo (817—834) angefertigte Evangeliar der Schreibstube des Klosters Hautvillers in Reims, in deren Umkreis der als Buchillustration hochbedeutende Utrecht-Psalter gehört. Derselbe ist auch für die Feststellung der Lebensfähigkeit helle-



136. Matthäus aus dem Codex millenarius in Kremsmünster.

nistisch-frühchristlicher Traditionen von Interesse. Jedem Psalme wird eine Zeichnung gewidmet, welche sich aus mehreren ziemlich geordneten Szenen zusammensetzt. Den Gegenstand der Szenen boten einzelne Verse oder selbst nur Versteile des betreffenden Psalmes, mit wunderbarer Schärfe sinnlich erfaßt und aus dem Worte in das Bild übertragen.

Die verschiedenen Gruppen oder Familien von Handschriften der karolingischen Periode, verschieden je nach der Auffassung, dem technischen Verfahren, dem Maße der Abhängigkeit von älteren Mustern, finden noch im 10. Jahrhundert namentlich in Deutschland eine unmittelbare Fortsetzung, so daß hier mit Recht von einer karolingisch-ottonischen Periode als einer geschlossenen Einheit gesprochen werden darf. Die karolingischen Prachtkodices waren die natürlichen Vorbilder für die Werke, welche dem sächsischen Kaiserhause gewidmet oder von demselben bestellt wurden. Die Werkstätten haben wir in einzelnen kunstpflegenden Klöstern zu suchen. In den Erzeugnissen dieser verschiedenen Malerschulen tritt das Gemeinsame bestimmter hervor als das wenige Verschiedene, so daß (für die sächsische Kaiserzeit) eine örtlich schwer festzulegende Zentralschule angenommen werden muß, von der die Zweigschulen technisch und stilistisch abhängig sind. Dieser Vorort war wahrscheinlich Trier, für dessen Werke eine ikonographisch mehr selbständige Behandlung biblischer Szenen und sowohl technische als auch Schulunabhängigkeit nachzuweisen versucht wurde. Als vornehmste Schöpfung dieser Schule gilt das Egbert-Evangeliar in Trier (Abb. 138), um 980 von den Mönchen Kerald und Heribert von Reichenau für den Erzbischof Egbert von Trier ausgeführt. Dasselbe überrascht durch dramatische Lebendigkeit einfacher Schilderung und greift im Ornamentalen noch auf irische Motive zurück. Diesen Buchmalereien stehen nahe die Darstellungen eines Evangeliars im Aachener Münsterschatze, das Liuthar Otto III. widmete. Beziehungen zur Reichenauer Schule unterhielt augenscheinlich die Schule des Klosters Echternach, der außer dem Evangeliar Ottos II. in Paris noch die Evangelienhandschrift in Gotha entstammt; ihre Anfertigung



137. Taufe der Juden. (Wessobrunner Kodex in München.)



138. Die Heilung des Gichtbrüchigen. (Trier, Cod. Egberti.)

erfolgte zwischen 983 und 992 für Otto III. Der Echternacher Schule werden ein Evangeliar in Brüssel und der Codex aureus im Escorial, der eigentlich Trierer Schule das Registrum Gregorii in Trier und Chantilly zugezählt. Der Reichenauer Schule, die selbst an orientalischen Vorbildern nicht ganz achtlos vorübergeht, fallen auch das Petershausener Sakramentar in Heidelberg, der vom Trierer Archidiakon Ruodbrecht zwischen 984—993 gearbeitete Psalter des Erzbischofs Egbert in der Stadtbibliothek zu Cividale, Sakramentarien in Paris, Chantilly und Florenz zu. Der künstlerische Wert der Bilder wechselt; gemeinsam bleiben aber den Denkmälern des 10. Jahrhunderts die prunkvollere ornamentale Ausstattung, die Nachahmung von Teppichen und Stoffmustern in den Vorsatzblättern, die größeren und farbenreicheren Initialen, die bunten einrahmenden Blattgewinde. In den Titel- und Zeremonialbildern (Abb. 139 und 148) lehnen sie sich gern an karolingische Muster an und halten wie diese in der Anordnung der historischen Szenen, in der Zeichnung der Gestalten an der frühchristlich-römischen Tradition fest. Es muß überhaupt betont werden, daß die letztere bis zum Anfang des 11. Jahrhunderts keine gewaltsame Unterbrechung erfahren hat, vielmehr, wenn auch abgeschwächt, das ganze Jahrtausend hindurch von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbte. Charakteristisch werden für die ottonische Buchmalerei flächenhafte Auffassung der Figuren, ihre lebhafte Unruhe und detaillierte Behandlung, die Zerlegung des Hintergrundes in Farbenzonen und trotz hoch entwickelten Farbenempfindens ein starkes Vorwiegen linear-zeichnerischer Mittel. Außer den Leistungen deutscher Buchmalerei verdienen im 10. Jahrhundert auch Bilderhandschriften Englands Beachtung, in welchen die ältere irische Richtung zurücktritt, und Einflüsse karolingischer Kunst zur Geltung kommen. In farbiger Federzeichnung ausgeführt und stellenweise schwach mit dem Pinsel schattiert, bieten die wiederholt rohen und unbeholfenen Darstellungen einen großen Reichtum sehr wirksamer neuer Motive, so in einem Psalter des British Museum oder in der Genesisparaphrase des Mönches Caedmon. Die Nachwirkung karolingischen Geschmackes beherrscht die schöne Blattwerkstilisierung nicht nur der vom Bischofe Aldhelm von Sherburn stammenden Schrift „de virginitate" zu Lambeth House bei London, sondern auch in dem 966 entstandenen Kodex König Edgars für Winchester (British Museum). Aus der Schule des letzeren ging hervor das Benediktionale, welches vor 970 ein Kaplan Godemannus für den heil. Bischof Aethelwold von Winchester (963—984) schrieb und



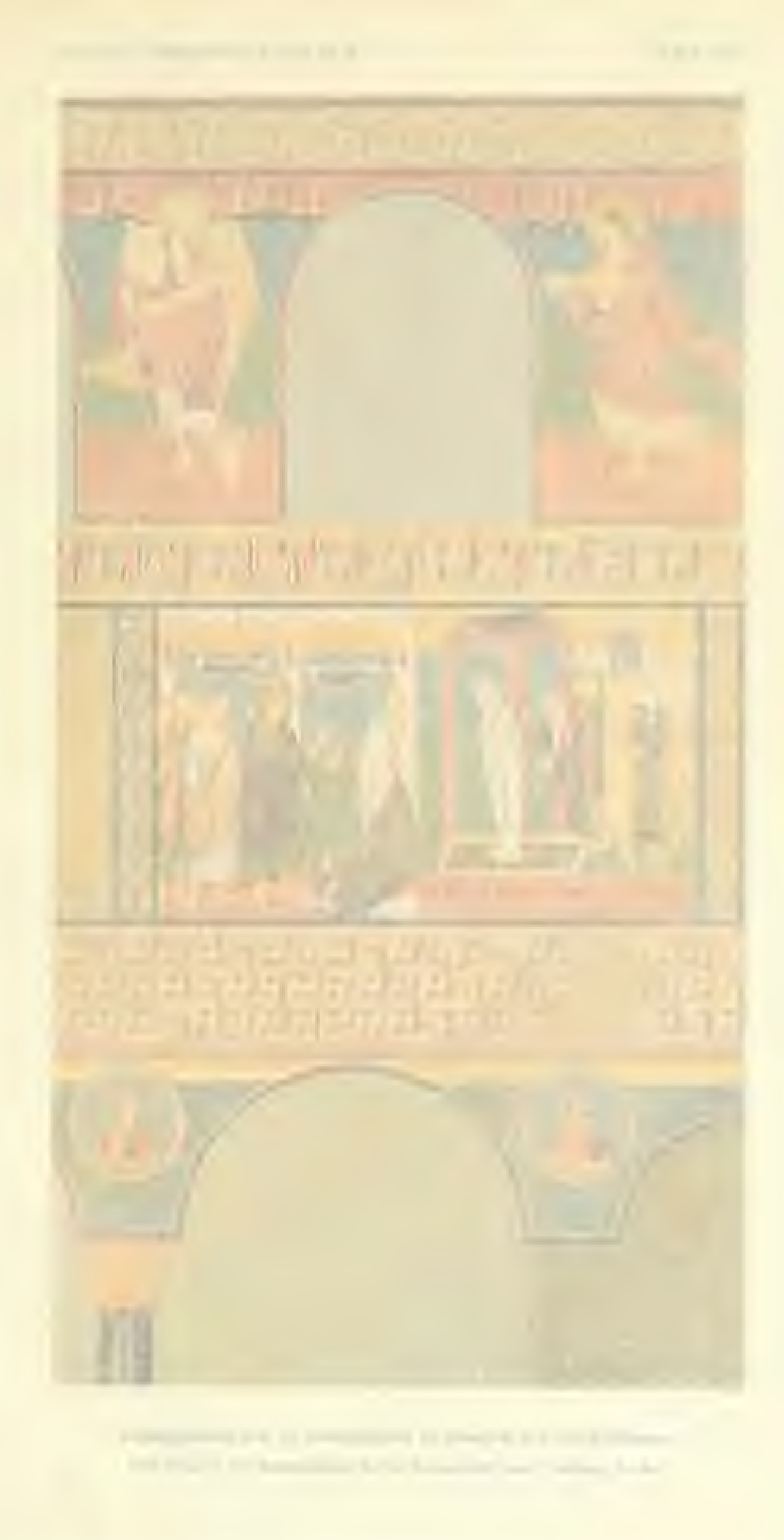
139. Der Evangelist Markus. Aus dem Codex aureus (10. Jahrh.). Paris, Nationalbibliothek.
(Sauerland Haseloff, Der Psalter des Erzbischofs Egbert.)



140. Himmelfahrt Christi. Aus dem Benediktionale des Aethelwold. Chatsworth.

mit dreißig Darstellungen schmückte; die bereits fein gebrochene Töne (Abb. 140) erreichende Ausführung erfolgt in Deckfarben (Chatsworth, Bibliothek des Herzogs von Devonshire). In Winchester entstand wahrscheinlich unter Bischof Aethelgar, der 989 Erzbischof von Canterbury wurde, ein stilistisch gleichbehandelndes Benediktionale (Rouen).

Den Beweis für die Fortdauer frühchristlich-römischer Überlieferung auf deutschem Boden liefern außer den Miniaturwerken und den noch in die Karolingerzeit angesetzten Fresken im Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden die Wandgemälde in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts, eines der frühesten Beispiele malerischer Ausschmückung eines Kirchenschiffes. Über den buntbemalten Säulen, von farbigen Ornamentstreifen eingesäumt, ziehen sich an jeder Wand vier Bildfelder mit Schilderungen der Wundertaten Christi hin. Schon die Beschränkung auf diesen Wirkungskreis Christi erinnert an frühchristliche Kunstsitten; diese klingen auch an in der Wiedergabe Christi als unbärtigen Jünglings, in der Zeichnung der Gewänder, in dem architektonischen Hintergrunde nahezu aller Szenen, in den Motiven der Bildumrahmung, namentlich an dem perspektivisch gezeichneten Mäander-

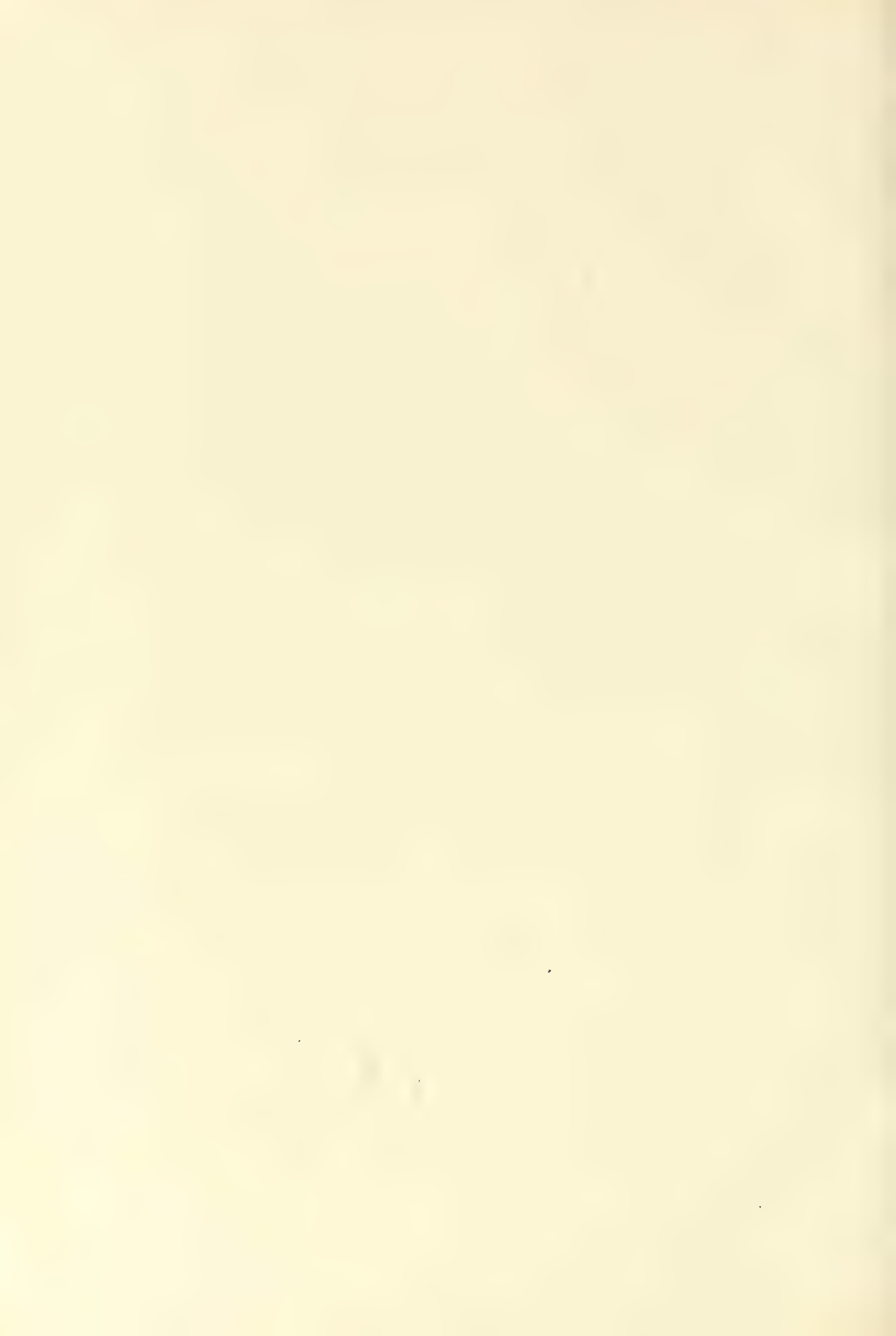


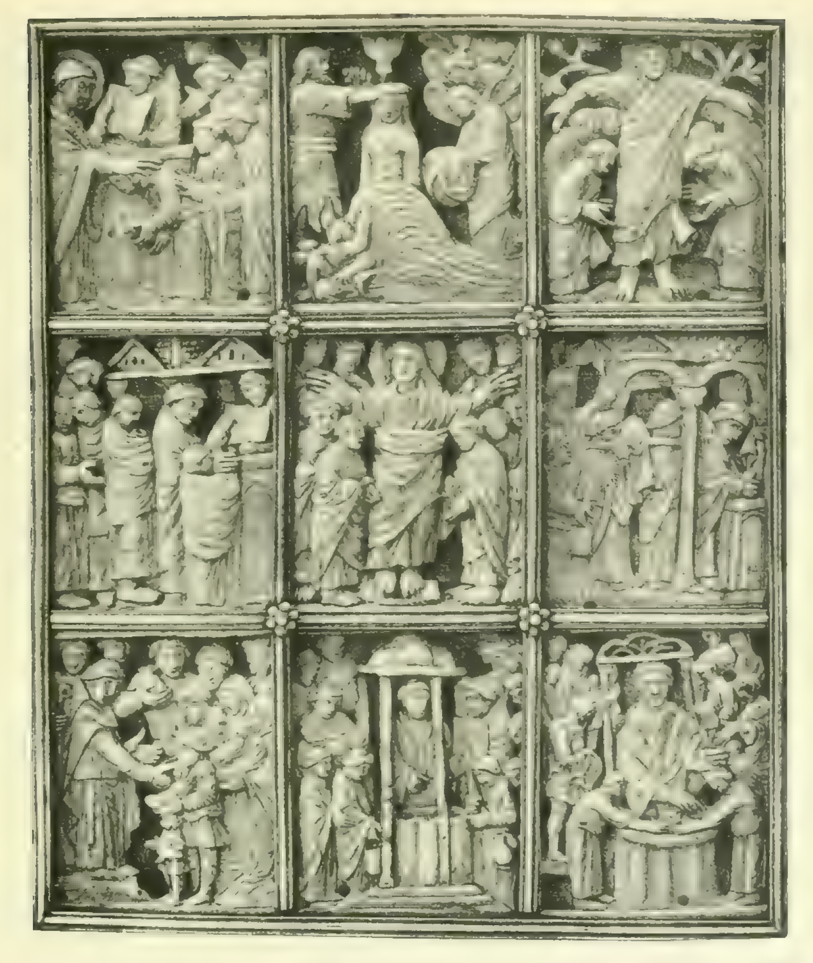




Wandgemälde der St. Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau.

Nach Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche usw. Freiburg, Herder.





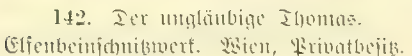
141. Elfenbeinschnitzerei vom Drogo Sakramentar aus Metz. Paris, Nat. Bibl.
Lothring. Kunstdenkmäler.

bande. Züge wirkungsvoller Naivität, wie die Abwehr des Leichengeruches durch Zuhalten der Nasen, beleben die Darstellung (Tafel VIII). Schon die Szenenwahl aus den Wundern Christi rückt den Oberzeller Gemälden auch die 1904 bloßgelegten Bilderreste an den Oberwänden des Langhauses der Silvester Kapelle zu Goldbach bei Überlingen nahe; Stil und Bildumriß stellen die Zugehörigkeit zur Reichenauer Schule außer Zweifel, deren Handschriftenmalereien um die Wende des 10. und 11. Jahrhunderts manche verwandte Einzelheit bieten.

Selbst bei mehreren Elfenbeinreliefs aus dem 9. und 10. Jahrhundert macht sich noch der Einfluß der altchristlichen Tradition geltend, zunächst in den Gestalten, welche älteren Typen nachgebildet sind, wie Christus, die Madonna, Engel, dann aber auch in den Ornamenten. Die Elfenbeinschnitzerei erfreute sich während der Karolinger und Ottonenzeit in Frankreich und Deutschland besonderer Pflege. Ihr huldigte man in Tours, Sens, Poitiers und Metz, mit mehr Selbständigkeit, die namentlich den Schmuck der Elfenbeindeckel des Psalters Karls des Kahlen (Paris, Nat. Bibl.) durchdringt, in Reims. Als Metzer Arbeiten werden die Elfenbeindeckel des Drogo-Sakramentars (Abb. 141) gerühmt. Die von Frankreich ausgehenden Anregungen beeinflußten zunächst die Schnitztätigkeit der antike Vorbilder so einfach kopierenden rheinischen und der sächsischen Schule. Frühchristlich antike Grundlage tritt in dem Reliefschmuck der Buchdeckel einer







142. Der ungläubige Thomas.
Elfenbeinschnitzwerk. Wien, Privatbesitz.

143. Elfenbeinrelief von Tutilo.
Vom Einband des Evangelium longum, St. Gallen.

Ada-Gruppen-Handschrift aus dem Kloster Lorch (Rom Vat.; London, South Kensington-Mus.) und an zwei Buchdeckeln zutage, die einst zum Wiener Psalter Nr. 1861 (Hofbibl.) gehörten und sich jetzt in Paris befinden. Die niederrheinische Schule erreichte im Diptychon von Tournai ihren Höhepunkt. In den Rheinlanden oder Lothringen dürften zwei schmale Elfenbeintafeln, der ungläubige Thomas und Moses, die Gesetzestafeln empfangend, entstanden sein, welche die Züge der Beischrift ins 10. Jahrhundert verweisen (Abb. 142). Dem plastischen Sinne und einer gewissen Naturwahrheit gesellten sich zierlichere Ausführungen in den Goldsäumen bei. Hervorragende Leistungen der sächsischen Schule sind der auf Heinrich I. bezogene Reliquienkasten im Zitter zu Quedlinburg, das in der äußeren Anordnung noch antike, in der Durchführung nordisch germanische Relief auf dem Deckel des Echternacher Evangeliars in Gotha, die gleichfalls der Zeit Ottos II. angehörigen Weihwasserkessel in Aachen und Petersburg und die mit Elfenbeinschnitzereien gezierten Einbanddecken der aus dem Nachlasse Heinrichs II. in den Besitz des Domes zu Bamberg gelangten Handschriften (jetzt in München). Bei allem Zusammenhange mit frühchristlicher Formensprache regen sich gerade hier schon viel Lebendigkeit der Darstellung und Geschick der Anordnung.



144. Deckel des Silberbehälters des Gemmenkreuzes aus dem Schatze der röm. Kapelle Sancta Sanctorum.
Aus Grisar, Sancta Sanctorum. Freiburg, Herder

Etwas unbeholfener ist die süddeutsche Schule, die von man St. Gallen aus bis nach Salzburg und Kremsmünster verfolgen will. Wagt sich der Künstler an selbständige Erfindungen, wie der wanderlustige, kunstreiche Mönch von St. Gallen, Tutilo († nach 912), in dem unteren Felde seiner Tafel (Abb. 143), in welcher er den heil. Gallus mit dem Bären schildert, so bemerkt man freilich den Mangel an plastischem Sinne und eine ziemlich beschränkte Formenbehandlung, gegen welche der an die gleichzeitigen St. Gallener Buchmalereien anklingende hohe Geschmack für das Ornamentale absticht. Die Gewänder erscheinen wie Miniaturen gestrichelt. Dann bleibt noch eine naive lebensfrische Naturauffassung zu loben. Dem Tutilorelief ist ein allerdings bereits 872 im Kloster nachweisbares Tafelpaar (auf Kodex 53) stilistisch verwandt. Die Beurteilung der Leistungsfähigkeit der Goldschmiedekunst in der Karolingerzeit vermittelt der berühmte Tassilokelch im oberösterreichischen Benediktinerkloster Kremsmünster, inschriftlich als eine Stiftung des 788 abgesetzten Herzogs Tassilo bezeugt (Abb. 146). Die Technik des in Kupfer teils getriebenen, teils gegossenen Kelches, auf dessen Silberblechovalen die figürlichen Darstellungen und die übrigen Zierdetails mit Niello und Gold eingegraben sind, berührt sich mit jener ale-



145. Silberrelief von der Aachener Münsterkanzel.

mannischer Grabfunde. Das noch merowingische, vereinzelt ans Irische anklingende Band- und Tierornament bleibt der Formensprache germanischer Stämme treu. Die vollendetste deutsche Goldschmiedearbeit des 10. Jahrhunderts (Tafel IX) ist der zugleich Tragaltar und Reliquienschrein bildende Andreasschrein im Domschatze zu Trier aus der Zeit des großen Erzbischofs Egbert. Elfenbein, Goldblech, Zellenemail und Edelsteine vereinigen sich zu dem gleichen Farbenakkord wie bei dem Deckel des Echternacher Kodex in Gotha. Der Trierer Andreasschrein ist die vornehmste Arbeit der unter Erzbischof Egbert zu hoher Blüte gelangten Klosterwerkstatt von St. Maximin in Trier und bietet neben Zellenschmelz, der technisch und stilistisch sich eng an byzantinische Vorbilder anschließt, ein Email nach einem älteren, wohl von Italien oder Frankreich überkommenen Verfahren. Gleich trefflich sind im Münsterschatze zu Essen der auf Bestellung der Äbtissin Mathilde (973—1011) in Byzanz ausgeführte Bronzekandelaber und das von Mathilde und ihrem Bruder Otto, Herzog von Schwaben und Bayern, gestiftete Kreuz, dessen Meister zwar unmittelbar und mit Erfolg von Byzanz gelernt hat, aber keineswegs im Banne des letzteren aufgeht. An dem silbernen Matthäusrelief der Aachener Münsterkanzel überrascht das Nachwirken der karolingischen Buchmalerei (Abb. 145). Einem fränkischen Künstler werden die Reliefs des Silberbehälters zugerechnet, den Papst Paschalis I. (817—824) für das goldene Gemmenkreuz des Schatzes der römischen Kapelle Sancta Sanctorum nach Zeugnis der darauf angebrachten Inschrift spendete (Abb. 144).



146. Sogen. Tassilo-Kelch in Kremsmünster. Zweite Hälfte des 8. Jahrh.







Schrein des heil. Andreas.

Gestiftet vom Erzbischof Egbert. Domschatz zu Trier





147. Ornament aus der Peterskirche in Moissac.

C. Die Entwickelung nationaler Kunstweisen.

1. Die Kunst im 11. und 12. Jahrhundert.

Das Widmungsbild in dem Münchener Evangeliar Ottos III. zeigt den thronenden Kaiser, vom Schwert- und Schildträger und von Vertretern der Kirche umgeben (Abb. 148), wie ihm Roma, Gallia, Germania und Sclavinia huldigend nahen. Noch lebt in der Kunst also die alte Anschauung, welche im Kaiser den Weltherrscher, den mächtigen Nachfolger der römischen Imperatoren erblickt. Und wie die von ihm beherrschten Länder noch die überlieferten Namen führen, so erscheinen auch ihre Vertreter in der von Ostrom und den Karolingern vererbten Gestalt. Einige Menschenalter später besaß die Phantasie für solche Bilder keinen Raum mehr. Zwar verknüpft die Völker des westlichen Europa die Einheit der Lehre, und verketten sie kirchliche Anstalten untereinander. Die Mönchsorden der Benediktiner und Zisterzienser liefern nicht allein Kolonisten und machen öde Strecken fruchtbar, sie knüpfen auch ein internationales Band, da sie einen stetigen Verkehr zwischen den einzelnen Ansiedelungen unterhalten. Zwar besitzt die lateinische Sprache noch immer Weltgeltung und bleibt die Sprache der Wissenschaft und der Kirche; selbst die lateinische Poesie ist noch nicht ausgestorben. Endlich ist der Einfluß der Antike auch jetzt noch nicht untergraben. Er offenbart sich z. B. in der Übernahme antiker Glieder und Ornamente in den herrschenden Baustil, in dem Festhalten an einzelnen Personifikationen und in der allerdings schematischen Wiedergabe des überlieferten Faltenwurfes. Sogar antike Statuen (Dornauszieher) werden zuweilen noch kopiert. Aber diesen einigenden Elementen stehen stärkere trennende gegenüber. Die Bildung strömt nicht von einigen wenigen großen Mittelpunkten aus, sich über weite Gebiete gleichmäßig ergießend, sondern setzt gleichzeitig an zahlreichen Stellen an, welche nur lose zusammenhängen, oft selbständig beharren. Die Folge war, daß die gemeinsamen Traditionen verblaßten, die verschiedenen Landschaften und Länder der örtlichen Bedingtheit in ihren Schöpfungen ungehinderteren und entschiedeneren Ausdruck gaben. Dadurch sank aber auch die Summe des technischen Vermögens. Auf sich angewiesen, eines weiteren Überblickes beraubt, konnten die Werkleute und Künstler unmöglich so Tüchtiges leisten, wie die älteren Geschlechter. Im Vergleiche mit der ottonischen Periode wird im 11. Jahrhundert ein Rückgang der technischen Künste bemerkbar. Die Antike half nicht aus, da sie nicht als ein geschlossenes Ganzes nachlebte, vielmehr nur vereinzelte, zufällig vorhandene oder aufgedeckte Werke, neben Resten von Bauten insbesondere Gegenstände der Kleinkunst verwertet werden konnten. Nicht nur das Handwerk, auch der Sinn für formale Schönheit, für das Ebenmaß und die Harmonie waren im Laufe des 11. Jahrhunderts gesunken. Die veränderte kirchliche Anschauung, vornehmlich getragen von der allmächtigen Cluniazenser-Kongregation, welche in dem Kampfe

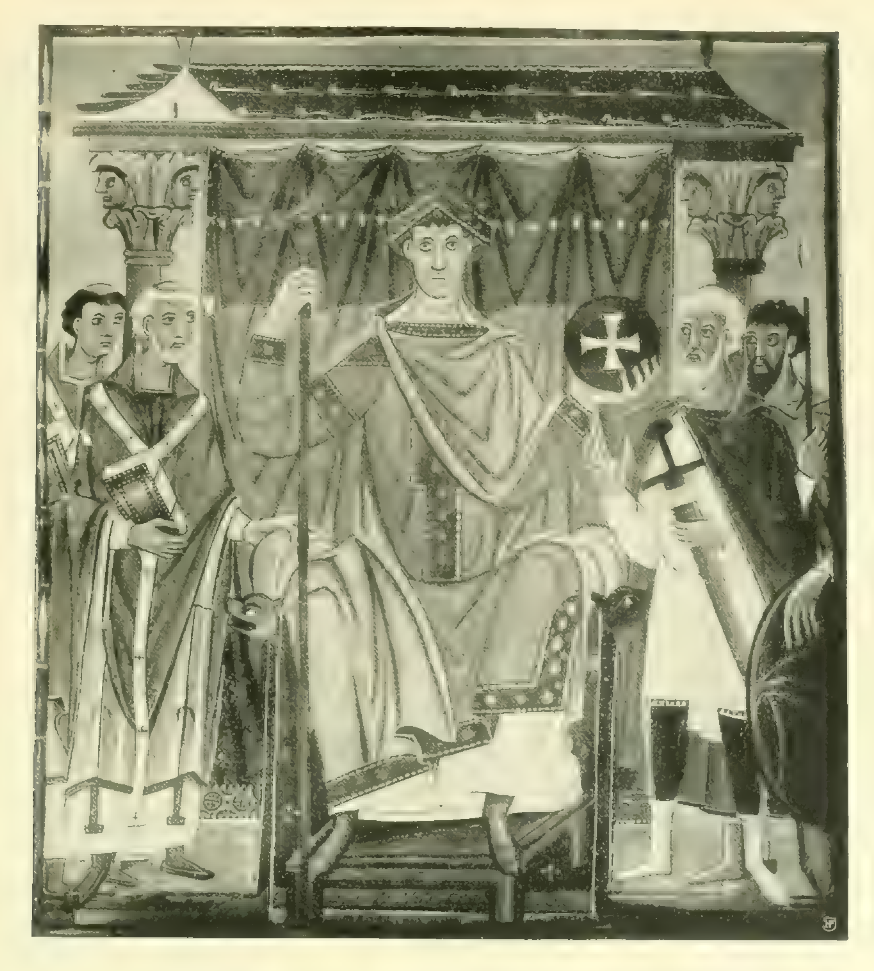
zwischen Kaisertum und Papsttum ihren bekanntesten Ausdruck findet, übte auch Einfluß auf die Kunstpflege. Wie hätte die auf das Tiefste aufgewühlte Volksseele, welcher die Sündhaftigkeit des Daseins in grellen Farben vorgehalten wurde, in ihrer Zerknirschung und Angst den Sinn für lebensfrohe Schilderungen und anmutige Formen bewahren können! In frühchristlicher Zeit gingen die Toten zum Mahle der Seligen ein, jetzt droht ihnen Höllenpein. Teufelsmächte treten dem Sterblichen überall im Leben entgegen, die Abkehr von der Weltlust bedingt und sichert allein die Heiligkeit. So empfängt die Kunst ein oft lehrhaftes Gepräge, aber mit recht dunkler Färbung. Ein phantastischer Zug geht durch die mit Vorliebe geschilderten Kämpfe des Menschen mit Höllengestalten. Aus der Bibel, besonders den Psalmen, wird scharfsinnig alles herausgelesen, was auf solche Kämpfe Bezug hat. In derbe Formen gekleidete, wundersame Tiergestalten tauchen auf, die seltsamsten, uns rätselhaften Handlungen werden ersonnen, um das Walten finsterer Mächte anschaulich zu machen. Die Naturwahrheit tritt vollständig zurück; auch der Linienfluß erstarrt. Es währt beinahe ein Jahrhundert, ehe die Phantasie sich von diesem Banne befreit. Erst seit der Mitte des 12. Jahrhunderts hebt sich der Formensinn; mit der gesteigerten Lebensfreude und dem gehobenen Wohlstande nimmt auch die Phantasie einen freieren Flug, und kommt gleichzeitig das Maßvolle, Würdige und Anmutige zu stärkerer Geltung.

Die Kunst vom Anfange des 11. bis in die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts führt gemeinhin den Namen: romanische Kunst. Die Bezeichnung ist nicht ganz zutreffend, weckt leicht die Täuschung, als ob die romanischen Völker eine Hauptrolle dabei spielten. Sie deutet aber richtig auf einen wesentlichen Zug der Periode hin, daß der römische Kulturboden zwar umgewühlt, aber nicht gänzlich verlassen wurde, und so mag es denn bei dem Namen „romanische Kunst" verbleiben.

a. Architektur.

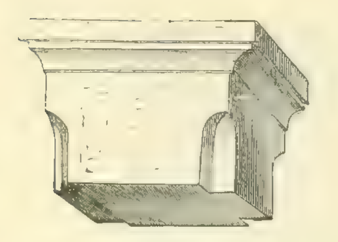
Das System. Von den einzelnen Kunstgattungen, in welchen sich die schöpferische Tätigkeit der romanischen Periode äußert, nimmt die Architektur das meiste Interesse in Anspruch. Wenn man die schriftlichen Nachrichten zu Rate zieht, erkennt man, daß sich verhältnismäßig nur geringe Reste des ursprünglichen Reichtums erhalten haben. Auch die erhaltenen Bauten zeigen regelmäßig Spuren der Tätigkeit aufeinanderfolgender Menschenalter. Gar oft umhüllen einen unscheinbaren Kern des 11. Jahrhunderts Erweiterungsbauten des zwölften; ältere Teile stoßen unmittelbar an jüngere; noch während der Herrschaft des romanischen Stiles errichtete man neue Choranlagen; neue Decken änderten den ursprünglichen Eindruck. Immerhin umfassen die architektonischen Werke der romanischen Periode viel mehr als die plastischen und malerischen Schöpfungen dasjenige Gebiet, auf welchem nicht erst historische Studien das Verständnis öffnen. Die geringe technische Geschicklichkeit tritt weniger auffallend hervor, der unentwickelte Formensinn, der Mangel an stilistischer Einheit stört nicht die gehobene religiöse Empfindung, welche auf den künstlerischen Eindruck unbewußt großen Einfluß übt.

In dem System der romanischen Architektur gibt es genug gemeinsame charakteristische Merkmale, um ein romanisches Werk von Bauten anderen Stiles zu unterscheiden. In Betracht kommen dabei nur die größeren, künstlerisch durchgeführten Kirchen, die Monumentalbauten. Neben diesen bestanden (und bestehen noch in abgelegenen Landschaften) zahlreiche Anlagen, welche nur dem unmittelbaren Bedürfnisse dienten, auf künstlerischen Schmuck verzichteten. An diesen gingen die Stilwandlungen beinahe spurlos vorüber. Ein fester Turm, zugleich der Eingang in die Kirche, ein länglich viereckiger Raum für die Gemeinde, und die Altarapsis genügten den bescheidenen Ansprüchen. So treten uns alte Berg- und Hügelkirchen in den Alpen, primitive Dorfkirchen im nördlichen Deutschland entgegen, so waren überhaupt die ältesten Volkskirchen beschaffen.

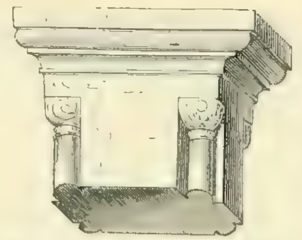


148. Kaiser Otto III. Aus einem Evangeliar in München.

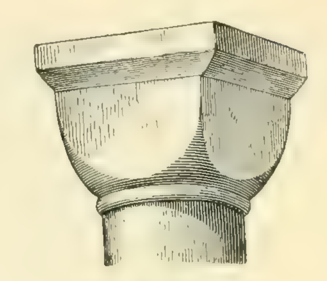
Die romanische Kirche (kirchliche Anlagen stehen im Vordergrunde der architektonischen Tätigkeit) geht im Grundrisse auf die frühchristliche Basilika zurück. Dem höheren und breiteren Mittelschiffe legen sich niedrigere, schmalere Nebenschiffe zur Seite. In das Langhaus führt oft eine Vorhalle, mit einem Turmbau verbunden; geschlossen wird es im Osten durch die Apsis. Ein zwischen Langhaus und Apsis eingeschobenes Querschiff gibt dem Grundriß die Form des sogenannten lateinischen Kreuzes. Mehrfach ist dem Langhaus im Westen eine zweite Apsis hinzugefügt, der mitunter ein zweites westliches Querschiff entspricht (vgl. S. 101 und Abb. 127). Die Gruftkirche unter der Apsis (Krypta) bleibt noch vielfach im Brauch. Das Atrium der Basilika entfällt gewöhnlich. Die an der Südseite der Kirche angelegten Klosterhöfe haben, wie schon der Name andeutet, nichts mit dem eigentlichen Kirchenbaue zu tun. Der weit sich öffnende, schmuckvolle Portalbau tritt erst in der letzten Zeit des Romanismus auf. Die meist stark abgeschrägten Portalwände werden mit oft überreich geschmückten Säulen besetzt, deren Motive auch auf die Archivolten übergehen. Das Bogenfeld über dem wagrechten Türsturze beleben Reliefdarstellungen. Meistens baut sich die Fassade als eine geschlossene Mauermasse auf, mit Türmen zur Seite, mit spärlichen Öffnungen, eher den festen, sicheren Abschluß des Langhauses als den einladenden Eingang betonend. Bei den zahlreichen Kloster- und Stiftskirchen, in welche die



149. Abgefaster Pfeiler. Kirche zu Gernrode.



150. Pfeiler mit Ecksäulchen. Kirche zu Hecklingen.

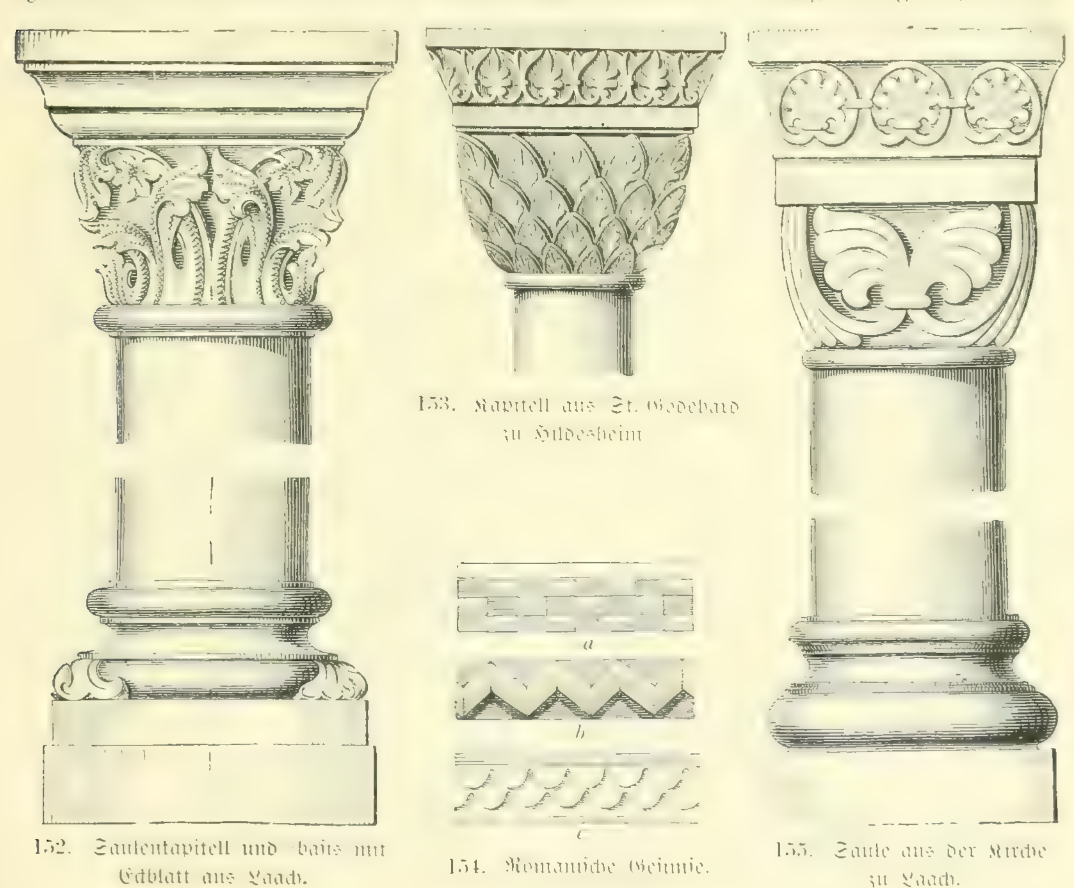


151. Würfelkapitell.

Mönche von der Klosterseite her eintraten, erhielt schon deshalb die Fassade eine untergeordnete Bedeutung. Besonderer Beachtung und Vorliebe erfreuten sich überall die auf kreisförmiger oder polygonaler Grundform ansteigenden Türme, deren mehrgeschossiger Oberbau durch die mit zwei oder drei Säulchen getrennten Fenstergruppen gefällige Leichtigkeit gewinnt. Bei großen Kirchen ist über der Vierung, der Kreuzungsstelle von Lang- und Querhaus, wiederholt ein achteckiger Kuppelturm aufgesetzt. Für die Turmbedachung wird eine steile, undurchbrochene Pyramide verwendet. Durch die reiche Turmanordnung gewinnt die Silhouette des Bauwerkes oft hohe malerische Reize.

Die Mauern des Mittelschiffes ruhen auf Stützen, welche bald als Pfeiler, bald als Säulen gebildet werden; mitunter erscheinen im sogenannten Stützenwechsel Pfeiler und Säulen ohne wesentlichen Unterschied der Funktion unmittelbar nebeneinander. Mit den Wölbungsfortschritten verlor die Säule immer mehr an Geltung. Aus der Säulenbasilika wurde die Pfeilerbasilika. Die Gliederung der Pfeiler ist einfach. Sie ruhen auf einem Sockel und schließen mit einem Kämpfer ab, dessen Profil sich als eine Schräge oder Schmiege unter der Deckplatte, oder als Wulst, oder als Verbindung von Pfühl und Kehle, durch kleine Plättchen getrennt, darstellt (Abb. 158). Die Pfeilerkörper werden an den Ecken bald abgefast (Abb. 149), bald ausgekantet und mit Säulchen (Abb. 150) besetzt. Gar mannigfach erscheint die Gliederung der Säulen. Ihr Fuß behält die Form der attischen Basis (Kehle zwischen zwei Pfühlen) über einer viereckigen Platte, der Plinthe, bei (Abb. 155). Die Basis ist bald steiler, bald, besonders in der späteren Zeit, flacher gehalten, wiederholt mit Blätterkränzen, Flechtwerk, gedrehten Tauen oder anderen Schnüren verziert und zeigt seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts auf der Kante der unteren Platte einen zunächst in der Lombardei auftauchenden kleinen Knollen oder klotzartigen Körper, der allmählich mehr die Gestalt eines Blattes oder eines phantastisch umgebildeten Tieres annimmt, als Eckblatt bekannt ist und den Übergang von der Plinthe zum rundlichen Pfühle in ästhetisch gefälliger Weise vermittelt (Abb. 152). Für die Maße des Säulenschaftes gab es keine Regel, zwischen seiner Höhe und Dicke kein feststehendes Verhältnis. Wenn die Säule als wirklicher Träger einer Last Verwendung findet, wird sie leicht zum wuchtigen schweren Rundpfeiler; dient sie an die Wand angelehnt, die Fenster einschließend, in die Pfeilerecke eingelassen, mehr dekorativen Zwecken, so wird sie meistens übermäßig schlank gebildet. Der Säulenschaft, dem Schwellung, An- und Ablauf fehlen, bleibt ohne Kannelierung, wird anfangs bemalt, später durch Reliefverzierungen, welche die mannigfachsten Muster der Textilkunst, Blätter, Ranken, Schuppen und dergleichen verwerten, aufs geschmackvollste belebt. In Oberitalien sind die Knotensäulen mit zwei oder mehreren durcheinander geschlungenen Schäften beliebt. Reichere ornamentale Ausstattung gewinnt die Säule namentlich in den Portalbauten aus der letzten Periode des romanischen Stiles. Wo die mittelalterliche Kunst auf römischem Kulturboden sich entwickelt, bleibt das Blätterkelchkapitell in Geltung. Ziemlich treu an dem römischen Vorbilde halten die Säulenkapitelle jener Bauten fest,

welche noch nahe an die karolingische Periode grenzen. Die Dürftigkeit des Materials und die geringe technische Übung ließen aber bald die feinere Zeichnung und Modellierung verkümmern. Kaum daß man die zu einem Knollen verdichteten Blattspitzen und die aus der Fläche wenig vortretenden Blätterumrisse an Kapitellen des 11. Jahrhunderts erkennt. Erst gegen den Schluß der Periode kommt das Blätterkelchkapitell wieder allgemein in Aufnahme, wobei die Behandlung der Details, das starke Heraustreiben der Blattränder, die Verzierung der Rippen und Bänder durch Nagelknöpfe an die Metalltechnik erinnern (Abb. 152). Allmählich regte sich das Verlangen und Bestreben, den Übergang vom runden Säulenschaft zu dem rechtwinkligen Bogenaufsatze in einer selbständigen Weise zu lösen. Die beliebteste Kapitellform führt den Namen des *Würfelkapitells* (Abb. 151). Der Ursprung desselben ist kaum rätselhaft. In allen romanischen Kirchen setzen unmittelbar auf den Säulen oder den Pfeilern des Mittelschiffes die Rundbogen auf, über welchen die Mauern emporsteigen. Der Durchschnitt des Bogenschenkels bildet ein Viereck, das unterste, noch gerade aufsteigende Stück desselben wird als Würfel behauen. Der Durchschnitt der Säule dagegen zeigt einen Kreis, ihre Grundfigur einen Zylinder. Zwischen dem Viereck und dem Kreise zu vermitteln ist die Aufgabe des Kapitells, welches unten sich abrundet und die Gestalt der Säule ausklingen läßt, die Seiten aber abgeplattet zeigt, auf die zunächst folgenden Teile des Bogens vorbereitend. Diese Vermittelung wird durch die abgestumpfte vierseitige Pyramide, den abgestutzten Kegel und den unten abgerundeten Würfel versucht, welch letzterer sich am besten für den erwähnten Zweck eignet und sich bald größter Beliebtheit erfreut. Die Flächen des abgerundeten Würfels bilden in weiterer Entwicklung den Grund für mannigfachen Zierat, der sich

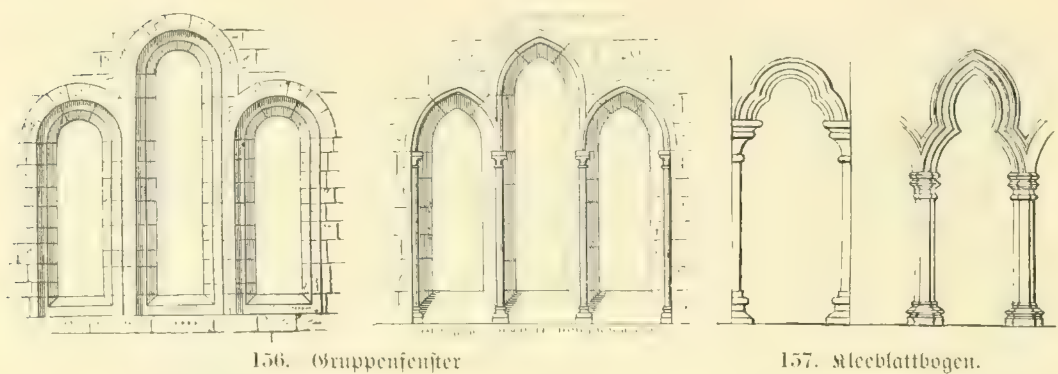


152. Säulenkapitell und -basis mit Eckblatt aus Laach.

153. Kapitell aus St. Godehard zu Hildesheim.

154. Romanische Gesimse.

155. Säule aus der Kirche zu Laach.



156. Gruppenfenster a) aus Lippstadt. b) aus Marienfeld.

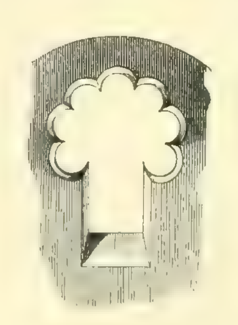
157. Kleeblattbogen.

bald an die Form des Kapitells eng anschmiegt (Abb. 155), bald dieselbe vollständig überspinnt und für das Auge zurücktreten läßt (Abb. 153). Auch Figurenkapitelle aller Art sind nicht selten. Als Abschluß der Säule dient die Deckplatte, deren Abschrägung oft reich gegliedert und ursprünglich durch Bemalung, später plastisch verziert ist.

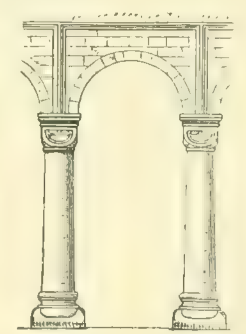
Die Ausschmückung der Wände über den Bogen war zumeist der Malerei überlassen: auch farbige Teppiche spielten, wohl nach dem Beispiel des Morgenlandes, in der Dekoration der inneren Kirchenräume eine große Rolle. Die architektonische Gliederung beschränkte sich auf schmale Gesimse, welche die Wände entlang gezogen wurden, oder auf rechtwinklige Umrahmung der Arkaden (Abb. 160). Die Oberwand wurde durch Fenster unterbrochen. Diese waren anfangs klein und schmucklos, gewannen erst allmählich an Umfang und Höhe. Sie wurden später zu einer Gruppe vereinigt (Abb. 156), von Säulen und Bogen eingefaßt (Abb. 161). Sie breiten sich fächerförmig aus (Abb. 159) oder werden zunächst im Rundbogen (Abb. 156a), später im Spitzbogen (Abb. 156b) oder Kleeblattbogen (Abb. 157) geschlossen. Die starke Abschrägung der Fenstergewände, welche geschickt reichen Lichtzufluß vermittelte, ist entweder doppelseitig oder erweitert sich nur nach innen. Radfenster mit zierlichen Speichensäulchen finden besonders als Fassadenschmuck Verwendung. Auch die Gliederung und Dekoration der Außenmauern gewinnt erst spät im 12. Jahrhundert eine feste und reiche Gestalt. Schmale, nur wenig vortretende Mauerstreifen, Lisenen genannt, unterbrechen die äußeren Wände, diese verstärkend, in vertikaler Richtung; an reicher gestalteten Kirchen des 12. Jahrhunderts treten Pfeiler oder Halbsäulen, zuweilen durch Bogen verbunden, den Mauern vor, auch durch andere Steinfarbe sich unterscheidend. Die glücklichste Lösung dieser Art ist die aus Italien stammende Zwerggalerie, eine Säulenanordnung, die unterhalb der Dachkante wiederholt die Apsis, mitunter auch Lang- und Querhaus sowie den Vierungsturm umzieht. Unter den horizontalen Gliedern, von Lisene



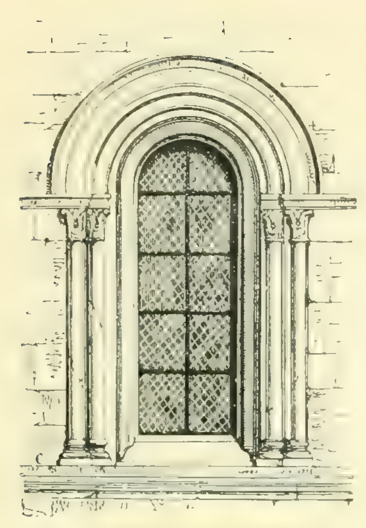
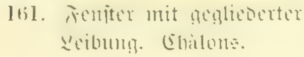
158. Arkaden der Kirche zu Drübeck.



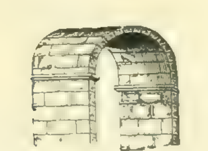
159. Fächerfenster.



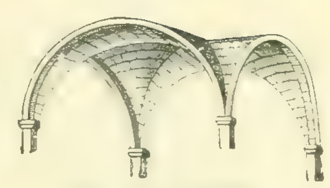
160. Arkaden. Paulinzelle.

161. Fenster mit gegliederter Leibung. Châlons.



162. Tonnengewölbe.



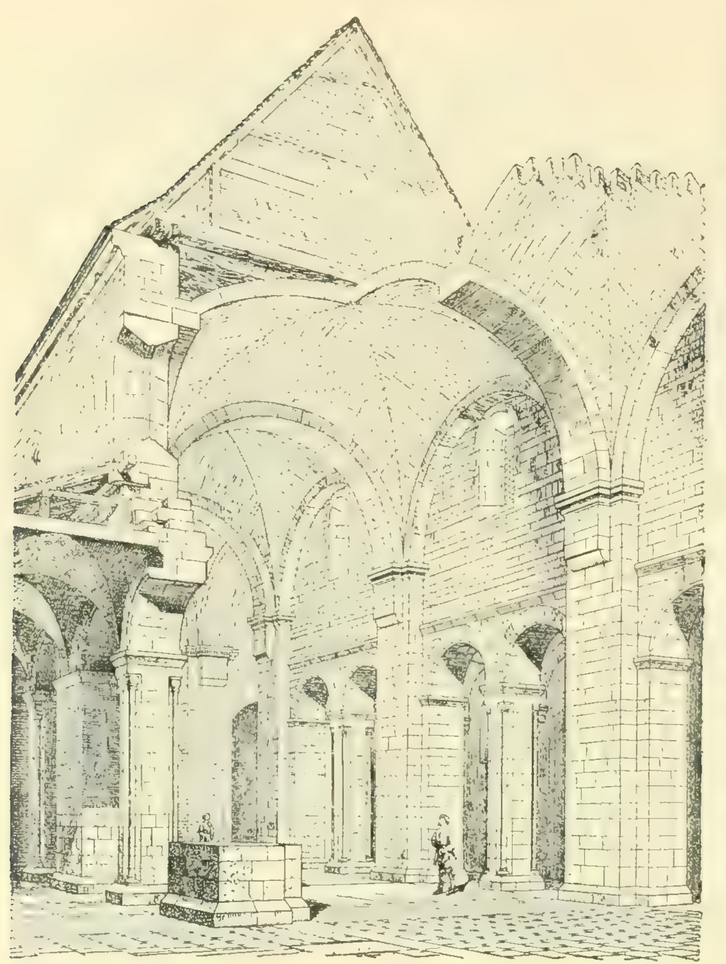
163. Kreuzgewölbe.



164. Rundbogenfries. Schöngrabern.

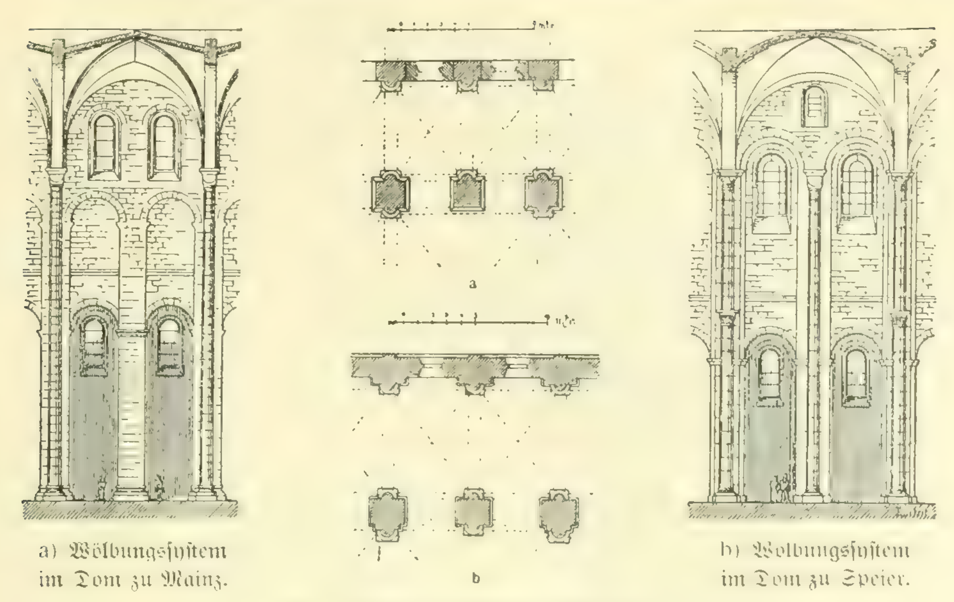
zu Lisene laufend, insbesondere häufig zum Abschlusse der Mauer unter dem Dache verwendet, nimmt der *Rundbogenfries* (Abb. 164) die wichtigste Stelle ein. Die Form desselben wechselt, erscheint bald einfacher, bald mehr geschmückt, immer aber wird durch den Fries in Verbindung mit den Lisenen der Zweck, die Wände einzurahmen, die Massen zu gliedern, trefflich erreicht. Als Stützen des leicht vorspringenden Daches dienen Kragsteine (Konsolen) und wulstförmig gebildete Gesimse, welche durch ein an Holzschnitzerei erinnerndes Ornament (Abb. 151) belebt werden.

Nicht allein in der wirkungsvollen Gruppierung der verschiedenen Kirchenteile, der Schiffe, der Seitentürme, der Kuppel, des Hauptturmes und der reicheren Dekoration, die namentlich an den Portalen zu höchster Pracht sich steigert, tritt uns der Gegensatz zwischen früh- und spätromanischem Stile vor Augen, sondern auch in dem siegreichen Durchdringen des Gewölbebaues, welcher die leicht durch Brand zerstörbare flache Holzdecke fast in der gleichen Weise verdrängte, als die Säulenbasiliken den reinen Pfeilerbasiliken weichen mußten. Die Kunst der Wölbung war eigentlich niemals völlig verloren gegangen. In den Landschaften, deren Kultur römischen Wurzeln entsprossen war, oder welche Beziehungen zu Byzanz unterhielten, hatten sich auch die Erinnerungen an die römische Wölbekunst lebendig erhalten, und erschien die Kuppel als die schönste Krönung des Baues. Die unter dem Chore errichtete *Krypta* wurde naturgemäß, da auf ihr die Last der Oberkirche lagerte, eingewölbt, regelmäßig auch die Apsis und nicht selten schmale Seitenschiffe. Von der Wölbung einzelner Teile der Kirche bis zur Einwölbung aller Räume war aber ein langer Weg, der in den verschiedenen Bauprovinzen nicht zu gleicher Zeit und nicht in der gleichen Weise gewagt wurde. Auf deutschem Boden wandten sich z. B. die Rheinlande dem Gewölbebau zu, indes Schwaben, Bayern und Sachsen noch die flache Decke beibehielten, auf französischem schieden beide Systeme sich nach den Geltungsgebieten der provenzalischen und der altfranzösischen Sprache. In einzelnen Landschaften wird das einfache *Tonnengewölbe* (Abb. 162) zur Bedeckung des Mittelschiffes — und dieses bot wegen seiner Breite und Höhe die größten Schwierigkeiten — verwendet; vorwiegend aber kommt das bereits von den Römern trefflich ausgebildete *Kreuzgewölbe* in Gebrauch. Seine Konstruktion versinnlicht man sich am besten, wenn man es sich als durch die Durchschneidung zweier Tonnengewölbe entstanden denkt (Abb. 163). Diese dringen ineinander und bilden vier dreieckige Kappen, von denen nur die unteren Endpunkte



165. Kirche zu Lippoldsberg. Gewölbesystem.

gestützt zu werden brauchen, da sich die darüberliegenden Gewölbeteile gegenseitig das Gleichgewicht halten. Durch Einführung der Kreuzgewölbe erfährt die Konstruktion der Kirchen eine durchgreifende Änderung. Die Pfeiler als Gewölbestützen treten in den Vordergrund und gliedern die Wände des Schiffes. Dieses wird in quadratische Felder geteilt; in den Ecken des Quadrates sind Pfeiler errichtet, welche untereinander durch Bogen verbunden werden, und von welchen aus die Gewölbekappen empor steigen (Abb. 165). So bildet das Schiff eine ununterbrochene, durch Pfeiler markierte Folge von Quadraten, von welchen jedes als Gewölbefeld (Joch, Travee) selbständig fungiert, und die sich doch alle gegenseitig stützen. Da die Quadrate des Mittelschiffes größer sind als die Quadrate der Seitenschiffe, so folgt daraus, daß die Summe der Gewölbe in den letzteren größer ist als in dem ersteren. Zwei Gewölbefelder im Seitenschiffe entsprechen je einem Gewölbefelde im Mittelschiffe (Abb. 167); durch diese Anordnung, das sogenannte gebundene romanische System, kam ein neuer Gedanke in die Grundrißentwicklung der romanischen Kirchenbauten und in die Pfeilerverwendung. Da die Bogen, welche das Mittelschiff vom Seitenschiffe scheiden und auch auf Pfeilern ruhen, nicht so weit gespannt werden, wie die Gewölbebogen, so wird zwischen **Arkadenpfeiler** und **Bogenpfeiler** unterschieden. Es wird bei der Gewölbeanlage stets ein Pfeiler übersprungen, der eben nur die Arkade trägt, während die andern Pfeiler zugleich die Gewölbe stützen (Abb. 165—167). In weiterer Entwicklung des Gewölbebaues lernte man auch die Gewölbe über länglichen Rechtecken errichten. Dadurch war man der Notdurft, Arkadenträger mit Gewölbestützen abwechseln zu lassen, überhoben. Alle Pfeiler dienen nunmehr der gleichen Aufgabe und empfangen daher auch die gleiche Gestalt. Mit diesen Fortschritten ergab sich der volle Verzicht auf das gebundene romanische System. Alle Gewölbe werden auf derselben Grundlinie errichtet, und die Maße des Grundrisses zu einer größeren Einfachheit zurückgeführt. Nach einer andern Richtung wird ein mächtiger Fortschritt im Gewölbebau dadurch erzielt, daß von den Pfeilern nicht nur Querbogen und Bogen in Achsenrichtung — **Quergurte** und **Längengurte** oder **Gurtbögen** und **Schildbögen** — gezogen, sondern



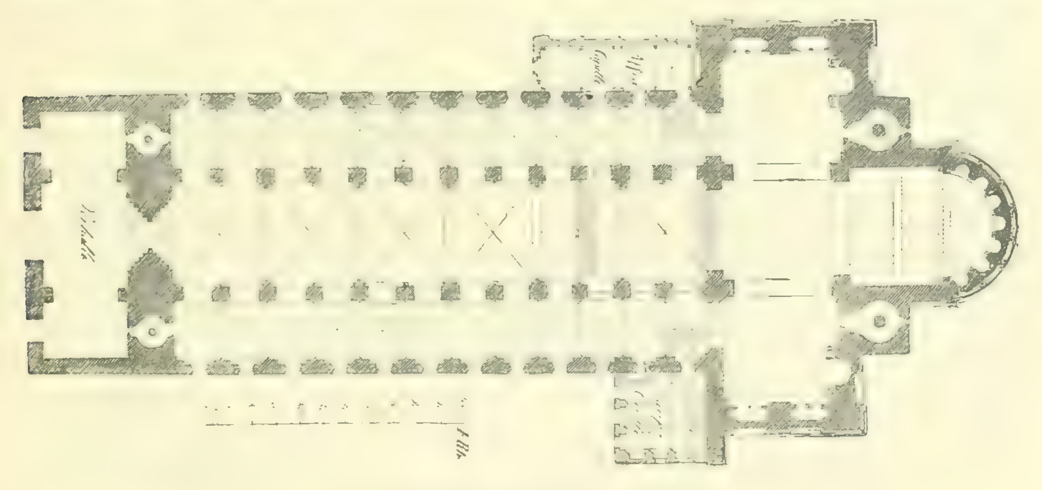
a) Wölbungssystem im Dom zu Mainz.

b) Wölbungssystem im Dom zu Speier.

166. Systeme der Wölbungsanordnung.

auch Diagonalbogen aus Hausteinen gespannt werden. Die Gewölbekappen, bisher in scharfen Kanten oder Graten aneinander stoßend, lagern nun zwischen Rippen, von diesen mitgehalten (Rippengewölbe), und können aus leichtem Gestein gemauert werden. Zu voller Durchbildung gelangte aber erst die Gewölbekunst, nachdem gleichzeitig der Rundbogen durch den Spitzbogen ersetzt worden war, in der gotischen Architektur.

Als eine manch charakteristischen Zug, aber keine abgeschlossene Selbständigkeit zeigende Entwicklungsperiode mittelalterlicher Baukunst gilt der zwischen romanischem und gotischem Stil vermittelnde Übergangsstil, eigentlich das rauschende Ausklingen des ersteren und die Vorstufe des zweiten, von der anfangs dekorativen Verwendung des Spitzbogens zur zielbewußten Benützung desselben für die Konstruktion fortschreitend. Mit der neuartigen Gewölbebildung fiel die Starrheit des gebundenen romanischen Systems und kam größere Lebendigkeit in die sonst immer noch am alten Grundtone der romanischen Zeit festhaltende Grundrißentwicklung. Die



167. Grundriß des Doms zu Speier.



168. Sechsteiliges Rippengewölbe.
(Dehio und v. Bezold.

früher halbrunde, mit einer Halbkuppel überwölbte Apsis, unter welcher nun die Krypta zu verschwinden beginnt, wird mit dem Einspannen eines Rippengewölbes über diesem Bauteile polygonal. Der Unterschied in der Gewölbeanordnung und ihrer Sicherung durch Verstärkung bestimmter Widerlagspunkte tritt am Außenbaue insofern in Erscheinung, als die romanische Lisene allmählich dem Strebepfeiler weichen muß. Die Errichtung mehrerer, mit feiner Berechnung für malerische Wirkung verteilter Türme entspricht ganz dem Geiste eines mit Schmuckbeigaben nicht kargenden Stiles, der auch größere Schlankheit und Zierlichkeit der Turmhelme anstrebte.

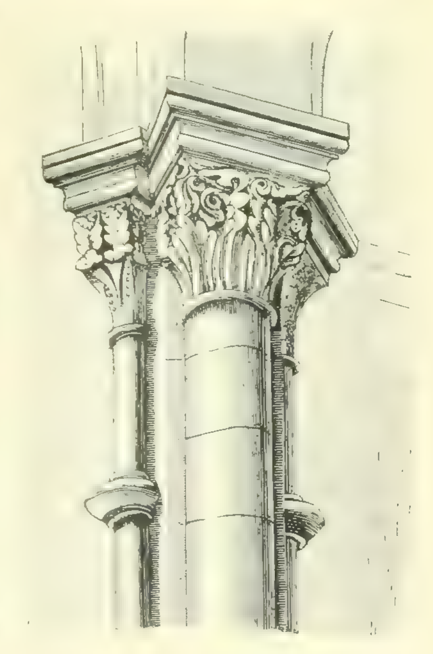
Der Gedanke, den Gewölbebau bei Erzielung größerer Raumhöhe leichter und lebendiger zu gliedern, führte zur Zerlegung des Gewölbefeldes in eine noch größere Anzahl von Unterabteilungen; neben dem die Deckenbildung beherrschenden einfachen Kreuzgewölbe kommen sechs- (Abb. 168) und achtteilige Gewölbe vor. Gurtbogen, Rippen, Pfeiler und die bereits spitzbogigen Arkaden werden mit Rundstäben und Auskehlungen reicher profiliert. Die mit der Pfeilergliederung innigst verbundenen, aber auch als selbständige Schmuckglieder auftretenden Säulen sind überaus schlank. Der untere Pfühl der noch attische Bildung bewahrenden, aber niedriger gewordenen Basis verdrängt das Eckblatt, indem er breit über die Plinthe vorquillt. Um die Mitte des Säulenschaftes legt sich der für den Übergangsstil so charakteristische Schaftring (Abb. 169), ursprünglich ein Zungenstein, der die frei vorstehende Säule mit der Mauermasse in Verbindung hält, später als Zierglied überhaupt beibehalten. Das Kelchkapitell, von knollenartig stilisierten Blättern zu realistischer behandelten Formen ausreifend, engt die Verwendung des Würfelkapitells immer entschiedener ein.

Die Wandflächen zwischen den Arkadenbogen und den Oberlichtern des Mittelschiffes werden durch Blendarkaden oder durch Triforiengalerien belebt, über den Seitenschiffen in einzelnen Gebieten, wie den Rheinlanden, auch Emporen angeordnet. In der Nebeneinanderstellung zweier oder mehrerer Fenster zu einer Gruppe, die ein Blendbogen umrahmt, lag der Keim zur Fensterbildung der Gotik. Ebenso war in der Durchbrechung der z. B. bei einer zweiteiligen Gruppe über den Fenstern leerbleibenden Mauerfläche durch einen Kreis oder das Kleeblattmotiv der Ansatz für die gotische Maßwerkentwicklung gegeben. Die Radfenster oder Fensterrosen wurden immer reicher dekoriert; fächerartige Fensterbildungen liebte besonders die Rheingegend. Der Rundbogen erfährt durch die Einführung des Kleeblattbogens, des Zacken- und des vereinzelt auftretenden Hufeisenbogens, welche mit der im Zeitalter der Kreuzzüge nicht auffälligen Kenntnis orientalischer Architekturformen zusammenhängen mag, eine neue, mehr auf den Dekorationszweck gerichtete Bewertung; der Spitzbogen gewinnt zusehends an Geltung. Die Portale, bereits in allen Bogenformen gedeckt, sind in den vielfach abgetreppten Gewänden oft überaus reich mit Säulen besetzt; an den Deckungsbögen und am Tympanon entfaltet sich eine schier unerschöpfliche Fülle von Dekorationseinzelheiten. Die Gesetze der Portalbehandlung beeinflussen auch Gliederung und Schmuck der Fensterleibungen sowie der Arkaden

bogen. An den Gesimsen lösen Kleeblatt und Spitzbogen den einst allein herrschenden Rundbogen ab.

Das Schwanken in der Verwendung alter und neuer Gedanken und Formen nebeneinander erklärt es vollauf, daß man in den Werken des Übergangsstiles sich durchaus nicht an strenge Gesetzmäßigkeit der Anlagetypen und des Aufbaues bindet, sondern in geistreicher Verbindung des Alten und Neuen ästhetisch gefällige Lösungen anstrebt. Sie zeigen — ein Spiegelbild des reich bewegten Lebens der Zeit — wiederholt einen geradezu entzückenden Erfindungsreichtum und einen bewundernswerten Sinn für Formenschönheit, übersprudelnde Phantasie und doch feinfühliges Maßhalten in der mitunter nur scheinbar überladenen Dekoration, in deren Einzelheiten man heute mit Vorliebe mehr symbolische Beziehungen hineinerklärt, als je den zweifellos oft hochbegabten Meistern vorschwebten.

Die Denkmäler der Kirchenbaukunst. So wenig, wie eine Landschaft nachgewiesen werden kann, in welcher der romanische Stil entstanden ist, so wenig läßt sich auch von einer einzelnen Landschaft behaupten, hier allein hätte er seine selbständige, stetige Entwicklung gewonnen. Es charakterisiert vielmehr den romanischen Stil, daß er auf zahlreichen Punkten fast gleichzeitig auftaucht und daß ebenso auf verschiedenen Punkten seine weitere Ausbildung versucht wird. Die Mannigfaltigkeit der Bauweisen innerhalb der Grenzen des romanischen Stiles ist viel größer als zur Zeit der Herrschaft der Gotik. Die Nationalitäten bilden eine erste große Scheidewand, so daß neben dem italienisch-romanischen Baustile noch ein selbständiger französischer, deutscher, englischer auftritt. Der weitere Kreis umfaßt wieder kleinere landschaftliche Gruppen, mehr oder weniger selbständige Provinzialstile. So erscheint die südfranzösische Baukunst der romanischen Periode der nordfranzösischen, der rheinische Baustil dem niedersächsischen entgegengesetzt. Und in einzelnen Landschaften läßt sich die Gruppenbildung in noch engeren und räumlich beschränkteren Kreisen verfolgen. Man muß, so scheint es, in jedem Lande einige Mittelpunkte, eine einflußreiche Stadt, einen berühmten Bischofssitz, oder eine königliche Pfalz, ein hervorragendes Kloster annehmen, von welchem aus sich die Baubewegung fortpflanzt, von welchem die architektonischen Werke einer weiteren oder engeren Umgebung abhängig sind. Zuweilen wurden Kirchenmuster mit den aus der Ferne herbeigeholten Mönchen aus einer Landschaft in die andere übertragen; auch die Berufung der Bischöfe auf andere oft entlegene Sitze bot den Anlaß, neue Elemente in die Bauweise einzuführen und die herrschende Tradition zu unterbrechen. So kommt eine Fülle von Typen in die romanische Architektur, die in Wahrheit nur der zusammenfassende Ausdruck für eine lange Reihe gleichberechtigter Landes- und Provinzialstile ist.



160. Säule mit Schaftring.
Dehme, Baukunst

Deutschland. Die Voranstellung der romanischen Architektur Deutschlands will nicht den zeitlichen Vortritt dieses Gebietes hervorheben, in welchem allerdings die romanische Architektur am raschesten den formalen Abschluß und monumentale Größe erreichte.

Bereits im 10. Jahrhundert, seit dem Emporkommen des sächsischen Königshauses, regt sich am Rhein, wie im südlichen Deutschland, eine zum romanischen Stile hinüberführende Bautätigkeit. Ein besonderer Eifer wird



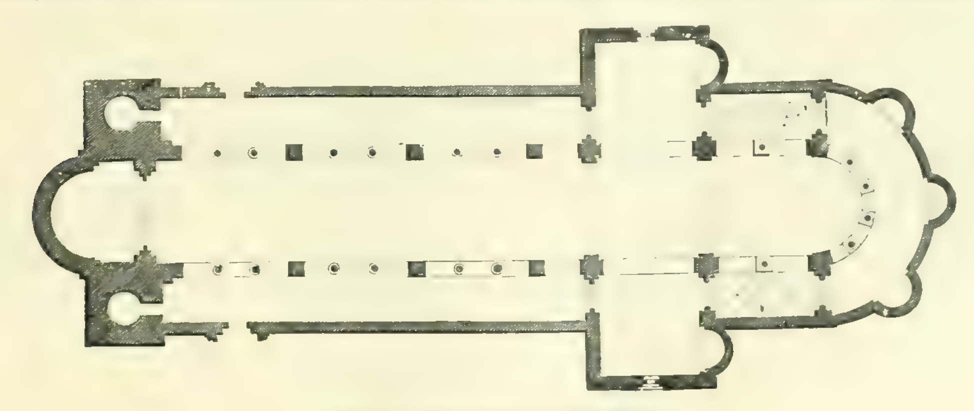
170. Stiftskirche Gernrode. Um 970.

in dem Stammlande der Könige, auf sächsischem Boden, bemerkt, wo das Christentum verhältnismäßig noch jung, der Wohlstand durch die Aufdeckung der Silberwerke im Harze im Steigen, das ganze Leben in frischem Aufschwunge begriffen war. Die Fürsten gründeten befestigte Pfalzen und ummauerten die Städte, fromme Fürstinnen stifteten Klöster, Bischöfe erweiterten und schmückten ihre Sitze. Quedlinburg, Merseburg, bald auch Magdeburg, kamen in die Höhe, Hildesheim unter Bischof Bernward († 1022) wurde der Sitz reichen Kunstlebens. Noch lebten, als die Kirchen hier gestiftet wurden, die karolingischen Traditionen so kräftig, daß auf sie unmittelbar gebaut werden konnte. Die verschiedenen Bauglieder (Kapitelle, Basen, Gebälk) zeigen häufig noch antike Formen, natürlich roh in der Zeichnung, aber doch in ihrem Ursprunge kenntlich (Stiftskirche und Wipertikrypta in Quedlinburg, sowie die 961 gegründete Kirche in Gernrode, Abb. 170). Die Anlage von Doppelchören und Krypten, diese so hoch geführt, daß sie in den Oberbau hineinragen, die Scheidung des Mittelquadrates im Querschiffe von den Flügeln und Schranken findet weite Verbreitung, doch bleibt es nicht bei der toten Nachahmung. Dem Langhause wird ein wuchtiger Mauerkörper vorgesetzt, an dessen Ecken noch zwei Türme emporsteigen. Erst später werden die Türme zu beiden Seiten der Mauerfronte von Grund aus selbständig errichtet. Dieser feste, turmartige Abschluß an Stelle eines einladenden Portalbaues bildet mit dem schon an den ältesten Bauten erweisbaren Stützenwechsel die deutlichsten Wahrzeichen der sächsisch romanischen Bauweise, zu welchen noch die Einziehung der flachen Holzdecke zählt. In zahlreichen Kirchen der Landschaft werden die Obermauern des



171. Mittelschiff der Michaelskirche in Hildesheim.

Mittelschiffes abwechselnd von Säulen und Pfeilern getragen (Abb. 171), ohne daß diese in der Form verschiedenen Stützen zunächst eine verschiedene Funktion ausüben. Die Werkmeister wagten keine grundsätzliche Änderung der überlieferten Säulenbasilika: ihr praktischer Sinn, die Rücksicht auf die größere Sicherheit gestattete aber nicht das gedankenlose Beharren bei dem alten Muster. Sie fanden einen Ausweg in dem Wechsel von Säulen und Pfeilern, welch letzteren sie mit Recht eine größere Tragkraft zuschrieben. Der Ausweg war aber zugleich ein fruchtbarer Baugedanke, der naturgemäß auch zu einer feinen dekorativen und klaren konstruktiven Gliederung



172. St. Godehard zu Hildesheim.



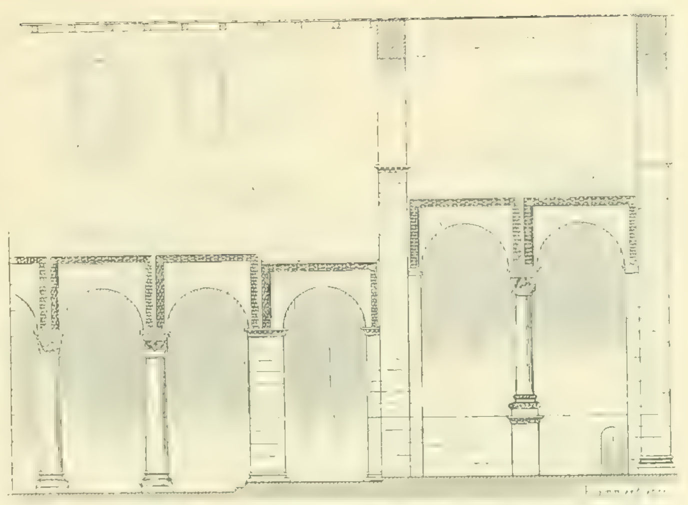
173. Portal der Benediktinerkirche in Königslutter. (Hartung.)



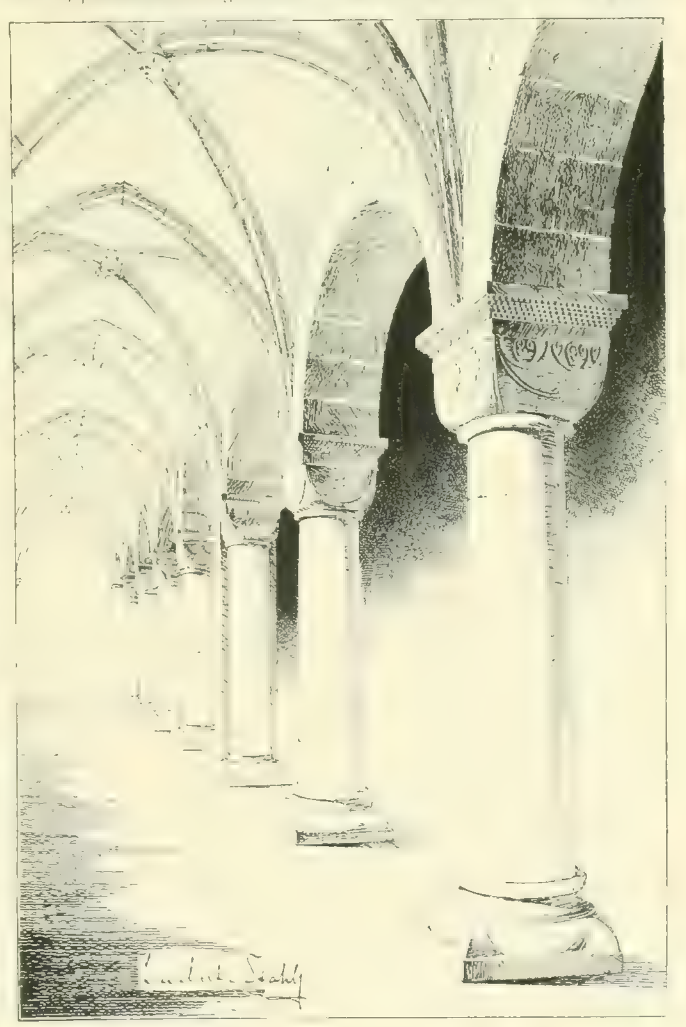
174. Inneres der Peterskirche in Hirsau.
Rekonstruktion einer flachgedeckten romanischen Säulenbasilika. (Semrau.)

der Oberwände leitete. Diese Gliederung fand namentlich auf niedersächsisch-thüringischem Boden eine reiche Entwickelung.

Glänzende Beispiele der älteren sächsisch-romanischen Bauweise sind die Michaels- und die Godehardskirche in **Hildesheim**. Die erstere (Abb. 171) wurde vom Bischof Bernward 1001 mit dem dazugehörigen Benediktinerkloster gestiftet und 1033 eingeweiht und hat trotz eines nach einigen Bränden 1186 abgeschlossenen Umbaues viele ursprüngliche Merkmale beibehalten. Dreischiffig mit doppeltem Querschiffe und Doppelchore läßt sie im Mittelschiffe je einen Pfeiler mit zwei Säulen wechseln, von welch letzteren noch mehrere dem ursprünglichen Gebäude angehören. Der Schichtenwechsel roter und weißer Steine, welcher sogar auf die Säulen sich erstreckt, rechnete offenbar auf die Erhöhung malerischer Wirkung. Zur Godehardskirche (Abb. 172) wurde 1133 der Grundstein gelegt. Trotz der späteren Entstehung zeigt die Anlage der Schiffe (Stützenwechsel) eine große Verwandtschaft mit der Michaelskirche. Eigentümlich ist die Anordnung des Chores. Um den Altarraum wird noch in Fortsetzung der Seitenschiffe ein Umgang herumgeführt, aus welchem drei Nischen heraustreten. Möglich, daß diese Chorform aus Frankreich, wo sie häufig (Poitiers, Clermont, Cluny) vorkommt, herübergenommen wurde. Beide Hildesheimer Kirchen sind flach gedeckt. Dabei bleibt es auch bei



175. Pfeileranordnung in Hamersleben. (Dehio und v. Bezold.)



176. Aus der Stiftskirche in Seckau.



177. Klosterruine Paulinzelle.

der Mehrzahl der im 12. Jahrhundert errichteten sächsischen Kirchen. Die Werkmeister verleihen dem Grundrisse eine belebtere Form, vermehren die Zahl der Apsiden. So zeigt die vom Kaiser Lothar 1135 gegründete Benediktinerabtei zu Königslutter bei Braunschweig, mit einem durch seine schön gemeißelten Säulen berühmten Kreuzgange und den italienischen Mustern nachgebildeten Portallöwen (Abb. 173) auch an der Ostseite der Kreuzflügel Apsiden, im ganzen also fünf, unter welchen die Hauptapsis durch plastische, die Werke des Meisters Nikolaus an den Domen zu Ferrara und Modena sowie an St. Zeno zu Verona kopierende Dekoration in merkwürdigen Beziehungen zur Kunst des fernen Südens erscheint. Man gab den Einzelgliedern, z. B. den Pfeilern in der (restaurierten) Klosterkirche auf dem Petersberge bei Halle, eine zierlichere Gestalt, erfreute sich an kunstreichen Bogenformen, wie an der Hufeisenform in der Turmkrypta zu Göllingen bei Sondershausen, begnügte sich aber gewöhnlich mit der Einwölbung des Chores und der Nebenschiffe. Die vollständige Einwölbung eines ausgebildeten Pfeilerbaues zeigt der Braunschweiger Dom, von Heinrich dem Löwen 1173 gestiftet, 1227 geweiht. Im 14. Jahrhundert wurden die Umfassungsmauern der Seitenschiffe abgebrochen, und die letzteren verdoppelt.

Noch konservativer als im Sachsenlande tritt die Architektur auf alemannisch-schwäbischem Boden auf. Hier bleibt die Säulenbasilika lange Zeit der vorherrschende Typus (Ober- und Unterzell auf Reichenau, die erstere aus dem 10., die andere aus dem 12. Jahrhundert, der Dom zu Konstanz, das Münster in Schaffhausen, die Klosterkirche zu Alpirsbach aus dem 11. Jahrhundert und andere). Die gerade in der spätkarolingischen Zeit rege Bautätigkeit mag auf die Phantasie der jüngeren Geschlechter stark gedrückt, die streng kirchliche Richtung der Cluniazenser, in Süddeutschland durch das Kloster zu Hirsau vermittelt und mächtig geworden, auf das treue Bewahren der Überlieferungen manchen Einfluß ausgeübt haben. Ein hervorragender Vertreter der von Cluny ausgehenden Reformbewegung war Abt Poppo von Stablo; er beeinflußte maßgebend die als reine Säulenbasiliken ausgeführten Klosterkirchen zu Limburg a. d. Hardt, eine 1042 geweihte Stiftung Konrads II., und zu Hersfeld (1037—1144). Beide halten in der zwischen den Westtürmen liegenden gewölbten Vorhalle mit einer Empore ein ausgesprochenes Kennzeichen der Cluniazenser-Bauweise fest.



178. Chorseite des Doms zu Speier.

Der Ausgangspunkt ihrer raschen und großen Verbreitung auf deutschem Boden wurde das 1059 mit Mönchen aus Einsiedeln besetzte Kloster Hirsau, das unter Abt Wilhelm (1069—1091) an die Spitze der Reform des Mönchswesens trat. Der von Hirsau ausgehende Geist fand schnell in zahlreichen Benediktinerklöstern Deutschlands Eingang und erlangte bei der Geschlossenheit der Kongregation, die unter ihren Konversen eine Menge tüchtiger Künstler besaß, beträchtlichen Einfluß auf die Errichtung einer Reihe hervorragender Kirchenbauten aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die 1071 geweihte Aureliuskirche und die 1091 vollendete Peter- und Paulskirche in Hirsau (Abb. 174), die jetzt in Trümmern liegen, gewannen selbstverständlich eine gewisse Vorbildlichkeit für die zur Kongregation gehörigen Ordenshäuser. Kreuzförmige, flachgedeckte Säulenbasiliken, hielten sie mit der zwischen den Westtürmen liegenden Vorhalle und Empore, die bei der Peter- und Paulskirche geradezu zu einer Vorkirche ausgestaltet wurde, ein von Cluny überliefertes Motiv, die Einschaltung eines Atriums, fest. Für die Grundrißentwicklung der von der flachgedeckten Säulenbasilika Clunys (981) ausgehenden Kongregationsbauten blieben die strenge Ausbildung des lateinischen Kreuzes und die Fortsetzung der Seitenschiffe neben dem Chore typisch, der von ihnen zunächst durch Mauern geschieden war, später aber durch Arkadenanordnung mit ihnen in Verbindung gesetzt wurde. Mit wenigen Ausnahmen fehlt die Krypta, wiederum ein Cluniazenser Zug. Der platte Chorschluß wird bevorzugt, aber nicht ausschließlich angeordnet. Konstruktive und die Mauermassen gliedernde Gedanken sind der Hirsauer Schule nicht eigen. Über den Arkaden, die in rechtwintlige Umrahmung gestellt werden, teilt ein mäßig gegliedertes Gesimse die Hochschiffwände. Die Säulenverwendung ist außerordentlich beliebt; die Pfeilerbasiliken, wie Murbach, Sindelfingen, Prüfening, St. Paul, sind in der Minderzahl, Stützenwechsel wie in Gengenbach begegnet nur ganz vereinzelt.

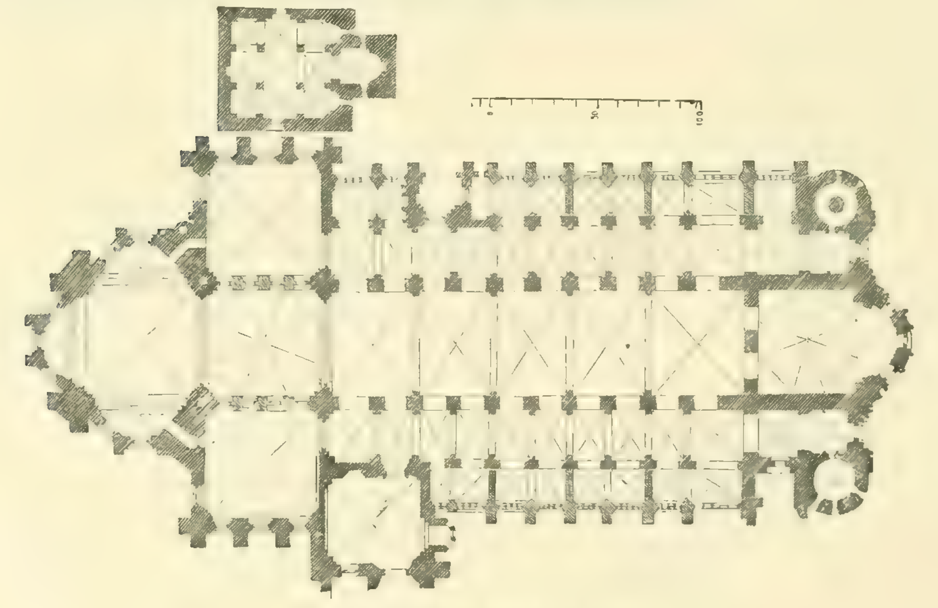
179. Grundriß der Abteikirche zu Laach.

180. St. Maria am Kapitol zu Köln.

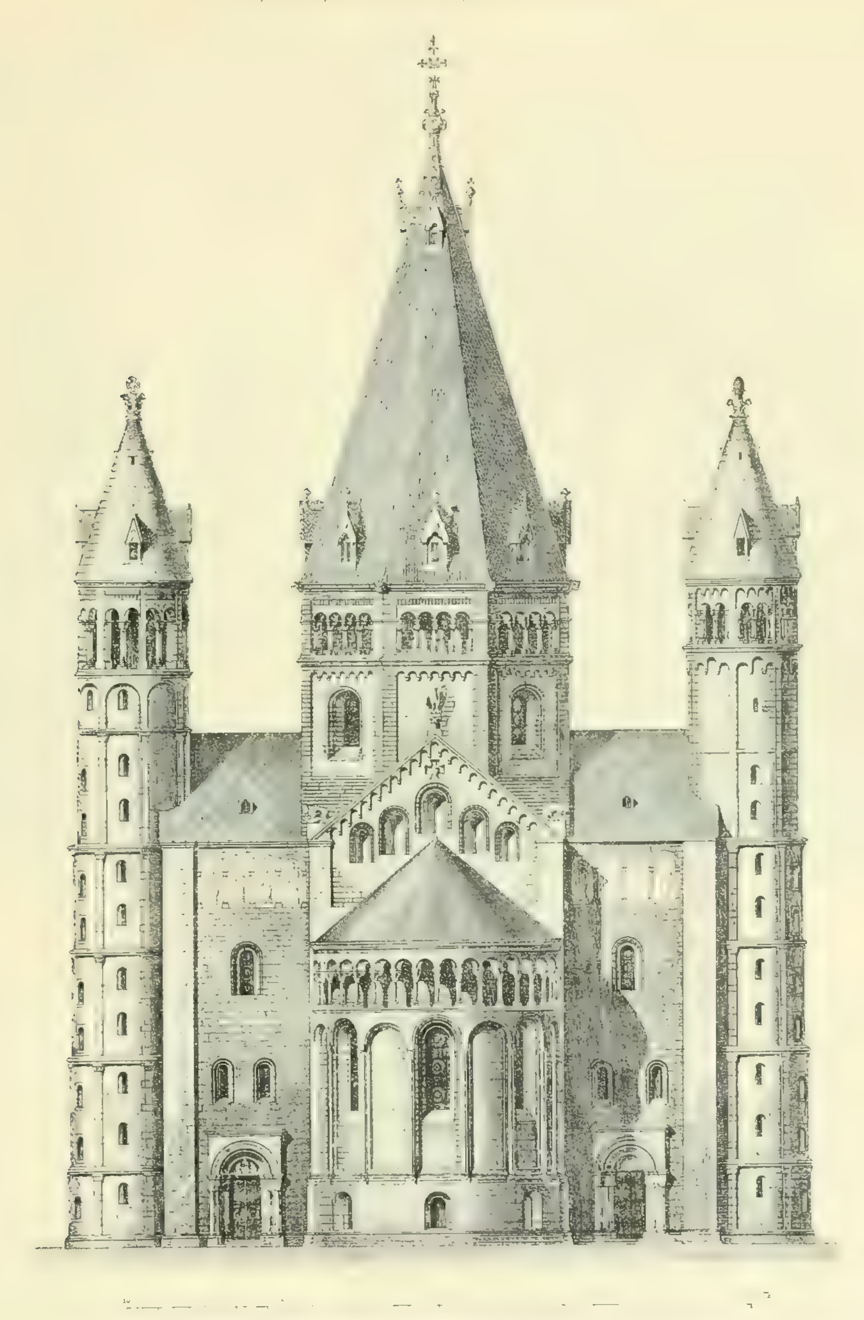
182. Dom zu Worms.

Unterkirche Oberkirche

181. Kirche zu Schwarzrheindorf.



183. Grundriß des Doms zu Mainz.



184. Dom zu Mainz. Ostchor.

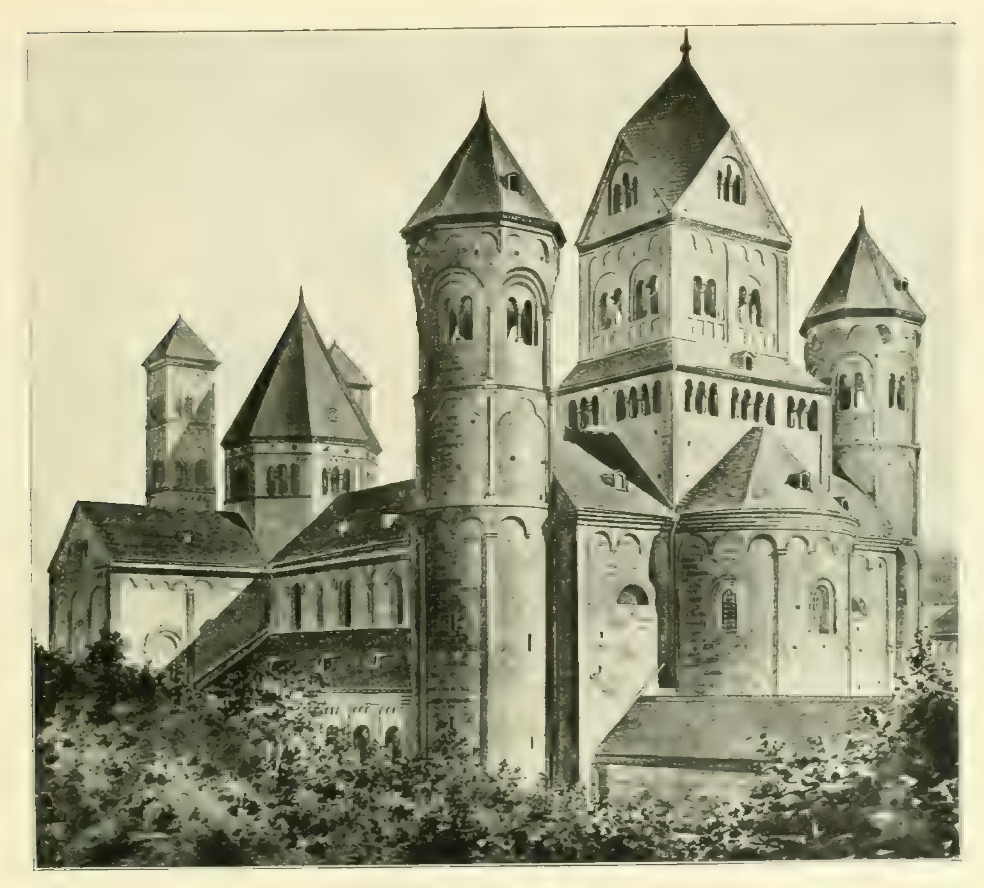
An der Deckplatte der Würfelkapitelle, deren Schildflächen sich durch originelle Umrahmung besonders abheben, wiederholt sich oft das vielleicht in der Hirsauer Schule selbst entstandene, sicher durch sie über ganz Deutschland verbreitete Würfel- oder Schachbrettornament. Auch um die Einführung des Eckblattes erwarb sich die Hirsauer Schule besondere Verdienste. Ihre Beibehaltung der flachen Decke und die Beschränkung der Tonnen- und später der Kreuzgewölbe auf Vorhallen, Emporen und Turmgeschosse zeigen unverkennbar die Abneigung gegen gewagte Konstruktions-



185. Dom zu Worms.
(Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt in Berlin.)

versuche. In der Stellung und Zahl der Türme, in der Ausbildung der Vorhalle herrscht ebenso viel Mannigfaltigkeit als Beweglichkeit. Phantastische Skulpturen am Äußeren, besonders an den Portalen oder in ihrer Nähe entstammen Cluniazenser-Einwirkungen und fordern bald die Gegnerschaft der Zisterzienser heraus. Die von Frankreich ausgehenden Anschauungen erfahren in der Hirsauer Schule, die auch in dem feineren Quaderverbande bautechnischen Fortschritten zustrebte, eine selbständige Verarbeitung.

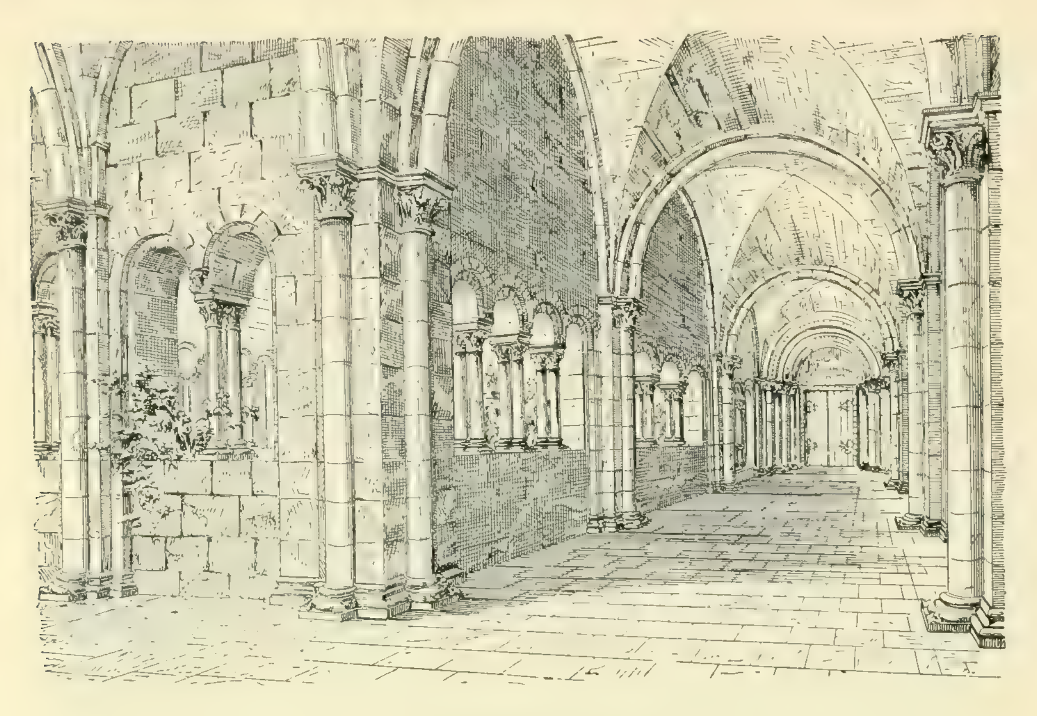
Zu den kunstgeschichtlichen bedeutendsten Bauten der Hirsauer Schule zählt die 1106—1169 errichtete Säulenbasilika des Klosters Paulinzelle in Thüringen (Abb. 177), deren Ruinen die feine Berechnung und den geläuterten Geschmack der Hirsauer Mönche vortrefflich erkennen lassen. Dieselben ordneten hier nach dem Vorbilde ihrer Peter- und Paulskirche in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts eine dreischiffige Vorkirche an, die wieder für die Pfeilerbasilika in Thalbürgel vorbildlich wurde, wo die gedrungenen Säulenschäfte und die Kapitellbehandlung auf schwäbische Muster zurückgehen. In dem nicht zur Kongregation gehörigen Augustinerchorherrnstifte Hamersleben (1112—1178), dessen Kirchenbau direkt von den in Paulinzelle begegnenden Kunstformen beeinflußt sein muß, wird die der Hirsauer Schule geläufige Anordnung, bei sonst konsequentem Säuleneinstellen die östlichste Langhausstütze als Pfeiler zu bilden (Abb. 175), doppelt auffällig. Die 1098 geweihte Kirche in Alpirsbach zeigt innigste Annäherung an den Hirsauer Baubrauch, dem auch Schwarzach, St. Georg zu Hagenau im Elsaß, Komburg, Neckarthailfingen, Biburg, Münchaurach und andere bald mehr, bald minder entschieden folgen. Die Hir-



186. Abteikirche zu Laach.

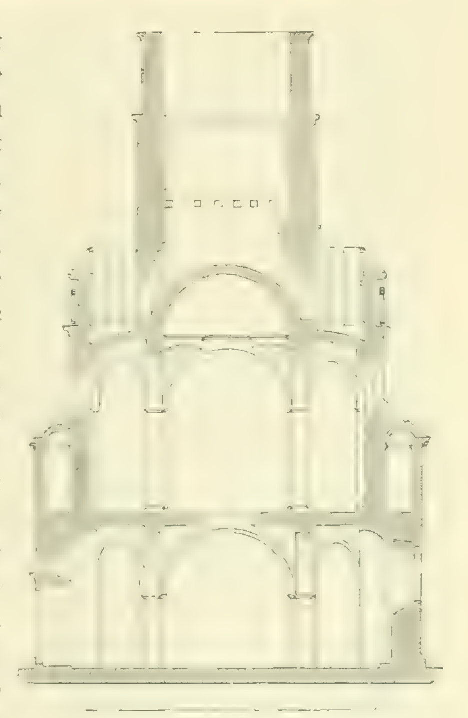
sauer Baugepflogenheiten genossen selbst über die Kongregation hinaus großes Ansehen sogar an Orten, die vom Ausgangspunkte der Bewegung weit entfernt waren: so bei den Benediktinern in Königslutter, bei den Prämonstratensern in Jerichow, Oberzell und Windberg oder bei den Augustinerchorherren in Seckau, welche in der Anordnungsart des Stützenwechsels, in der Behandlung der Kapitelle, in der Umrahmung und im Würfelornament der Arkadenbogen ganz offenkundig unter der Abhängigkeit von Hamersleben standen (Abb. 176). Die Natur der gebräuchlichen Steinart (Tuff) und die größere technische Erfahrung drängten in den Rheinlanden zu Pfeilerbauten. Der Tuff läßt sich am bequemsten in kleinen viereckigen Blöcken bearbeiten, lockt aber nicht die Kunst des Steinmetzen. Zwar durchbrachen auch hier, wie in allen anderen Landschaften, äußere Einflüsse in einzelnen Fällen die Herrschaft des Provinzialstiles, im allgemeinen neigte sich aber doch im Laufe des 11. Jahrhunderts überall der Sieg auf die Seite des Pfeilerbaues, an dessen Ausgestaltung die Entwicklung der Architektur in der Folgezeit hauptsächlich gebunden blieb.

Von besonderer Wichtigkeit für die deutsche Baugeschichte sind die drei mittelrheinischen Dome, unter welcher Bezeichnung die Dome von Speier, Mainz und Worms verstanden werden. Der Dom zu Speier (Abb. 178, vgl. 166b, 167) wurde 1030 oder doch bald darauf von Kaiser Konrad II. in seiner ganzen riesigen Ausdehnung begründet. Je zwölf mächtige Pfeiler, an welchen Halbsäulen vortreten, tragen die Mauern des Mittelschiffes; unter dem Kreuzschiff und Chore zieht sich die mächtige Königsgruft hin, in welcher 1039 der Stifter beigesetzt wurde. Um das Jahr 1060 war dieser Bau vollendet. Bei einem Umbau unter Kaiser Heinrich IV. wurde



187. Vorhalle in Laach.

das ursprünglich flach gedeckte, ungewöhnlich breite Mittelschiff mit einer Steinwölbung versehen, die nach der technischen und künstlerischen Seite einen großen Fortschritt bedeutet. Wiederholte Brände und insbesondere die Zerstörung der Kirche 1689 durch französische Mordbrenner haben von den oberen Teilen des alten Baues wenig übriggelassen. — Der doppelchörige Dom von Mainz (Abb. 183) geht in seinen Anfängen in das 10. Jahrhundert (Bischof Willigis 978) zurück; seine östlichen Rundtürme (Abb. 184) gehören noch dem Neubaue Bischof Bardos nach dem Brande von 1009 an. Die Hauptteile des Domes, bis auf das im 13. Jahrhundert errichtete westliche Querschiff und den Westchor, sind nach dem Brande 1081 errichtet worden. In diese Zeit fiel der ganze Mittelschiffsbau mit den für Gewölbeanlage berechneten Pfeilern und Halbsäulen. Doch fand eine Erneuerung der Oberteile der Kirche nach dem Brande von 1191 statt, nachdem kurz vorher die Herstellung des Werkes aus dem verwüsteten Zustande, in den es infolge städtischer Kämpfe (1155) geraten war, begonnen hatte. — Auch der Wormser Dom (Abb. 182 und 185) ist bereits im 11. Jahrhundert in seiner ganzen gewaltigen Ausdehnung mit Doppelchor und starker Betonung des Querschiffes entworfen worden; seine gegenwärtige Gestalt, insbesondere den wirkungsvollen Aufbau der Türme, dankt er dem 12. Jahrhundert, in welchem eine Weihe 1181 berichtet wird. Alle drei Dome haben eine reiche Pfeilerdurchbildung, desgleichen eine wohldurchdachte Gliederung der Wände und Anordnung der Fenster; sie gruppieren wirksame Türme und Kuppeln über der Vierung und streben nach allen Richtungen die mächtigsten Verhältnisse und Dimensionen an. Gerade die Sparsamkeit des Schmuckes beweist, daß den Baumeistern die Konstruktion am meisten am Herzen lag, und daß sie durch deren Kühnheit allein die Bewunderung der Zeitgenossen fesseln wollten. Jedenfalls feierte der deutsch-romanische Stil in den drei mittelrheinischen Domen seinen höchsten Triumph; namentlich im Dom zu Speier, der großartigsten romanischen Kirche auf deutschem Boden, deren Bau nicht deshalb notwendig dem Mainzer Dome der Zeit nach folgen muß, weil er scheinbar eine größere Reife des künstlerischen Verstandes offenbart.



188. Doppelkirche zu Schwarzrheindorf. Querschnitt.

Im Gegenteile deuten die schärfere Scheidung der Gewölbe- und Arkadenträger in Mainz, die dichte Scharung und gleichmäßige Ausbildung aller Pfeiler in Speier darauf hin, daß der letztere Dom sich noch nicht völlig von der Regel der Säulenbasiliken befreit hat. Andererseits ist der Speierer Meister als Gewölbekonstrukteur dem in Mainz tätigen mehrfach überlegen. Doch sind und bleiben die mittelrheinischen Dome die glänzendsten Denkmäler einer Periode, in welcher die Kaiser die höchsten Ansprüche auf Macht und Ruhm erhoben und dem schon heiß wogenden Kampfe mit dem Papsttum zum Trutze sich als die Schirmherren und Wohltäter der Kirche fühlten. Bei dem Tode Heinrichs IV. klagte ein Zeitgenosse, daß es dem Kaiser nicht vergönnt gewesen, an den Mainzer Dom, als dessen kunstreicher Wiederhersteller er gepriesen wird, die letzte Hand zu legen, wie er den Speierer Dom von Grund aus erneuert und vollendet habe. Mit diesen beiden größten Kunstschöpfungen des 11. Jahrhunderts bleibt der Name Heinrichs IV. für immer verknüpft. — Als ein besonders gutes Beispiel des sich vervollkommnenden Gewölbebaues kann die gleichfalls doppelchörige Abteikirche zu Laach bei Andernach gelten (1093 gegründet, 1156 geweiht), welche sich völlig unverändert bis auf unsere Tage erhalten hat (Abb. 179 und 186). Die Einwölbung ist mit Aufgeben des gebundenen Systems und mit Anordnung der gleichen Anzahl von Gewölbefeldern im Mittelschiffe und in beiden Seitenschiffen vollständig und ohne jede Schwierigkeit durchgeführt, die Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen sind richtig als Träger der nicht mehr quadratischen, sondern überall rechteckigen Gewölbefelder behandelt, die Kreuzform erscheint stark betont, durch die Gruppierung der reich dekorierten Türme wird dem Baue ein geschlossener, fest zusammengehaltener Charakter verliehen. Eine Prachtleistung spätromanischer Kunst ist das dem Laacher Westchore vorgebaute Paradies (Abb. 187), ein kreuzgangähnlicher Vorhof, der den Gedanken des altchristlichen Atriums in äußerst auffälliger Weise neu aufgenommen zu haben scheint. Die Laacher Gewölbebildung machte in Deutschland keine Schule; sie blieb lange vereinzelt. Die seltene Anlageform des griechischen Kreuzes und den Gedanken der Doppelkapelle, welchem die 1138 geweihte Godehardskapelle des erzbischöflichen Palastes in Mainz die Aufmerksamkeit anderer rheinischer Bauherren zugewendet hatte, verwertet die Doppelkirche von Schwarzrheindorf bei Bonn (Abb. 181, 188, 189 und 190), die von dem späteren Kölner Erzbischofe Arnold II. von Wied als Grabkirche gestiftet und 1151 begonnen wurde. 1175 wurde das Schiff verlängert und die Zentralanlage gelockert. (Der Grundriß gibt die ursprüngliche Gestalt wieder.) Die mittlere Kuppel wird von schmalen Kreuzgewölben und Halbkuppeln umgeben und gestützt, von auffallend starken Mauern getragen. Wie bei der Mainzer Godehardskapelle mindert die Zwerggalerie die Last der Mauern und bewirkt zugleich wohltuende Brechung des sonst massenhäufenden Baues. Das Zwerggaleriemotiv und die Durchbrechung der Querschiffsgiebel mit Blendarkaden zeigen offenkundige Verwertung italienischer Anordnungseinzelheiten. Die reiche Entfaltung der Schwarzrheindorfer Choranlage, hier durch die Bestimmung des Werkes bedingt, gewinnt auf die benachbarten Kölner Kirchen Einfluß.



189. Kirche zu Schwarzrheindorf.
Nach einer Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt.

Die Geschichte vieler Kölnischer Kirchen geht ebenso wie jene des Trierer Domes, dessen aus dem 6. Jahrhundert stammender Kern im 11. Jahrhundert nach Westen und im 12. auch nach Osten eine Erweiterung erfuhr, worauf dann das Ganze eingewölbt wurde, in das vorige Jahrtausend oder doch wenigstens in das 11. Jahrhundert zurück. Die eigentliche Signatur empfangen sie aber erst am Schlusse des 12. und am Anfange des 13. Jahrhunderts, in der Zeit des mächtigsten politischen und wirtschaftlichen Aufschwunges der „heiligen Stadt". Die Kirche Maria am Kapitol (Abb. 180) zeigt die vielgliederige Choranlage am frühesten (1049) angebahnt. Die Mittelkuppel über der Vierung wird durch Tonnengewölbe mit den Halbkuppeln verbunden; diese ruhen auf Säulen, so daß ein mit Kreuzgewölben geschlossener Umgang um den ganzen Chorbau gebildet wird. Die oberen Teile des Chors wie seine äußere Dekoration entstammen erst dem Anfange des 13. Jahrhunderts; noch später wurde das ursprünglich flach gedeckte Mittelschiff eingewölbt. Die merkwürdige Bildung des Dreikonchengrundrisses ist auf Reste einer römischen oder fränkischen Anlage bezogen worden. Den zwischen zwei Treppentürmchen ansteigenden Westturm mit Emporenanordnung hat der Meister dem Westbaue der Aachener Pfalzkapelle nachgebildet. Das malerisch wirkungsvolle Motiv der Dreikonchenanlage, das möglicherweise von dem Abschlusse des Trierer Kaiserpalastes beeinflußt wurde, fand den vollen Beifall der Zeit, zunächst in Köln selbst, wo an das Langhaus von Groß St. Martin und von St. Aposteln (Abb. 191) Chorbauten dieser Art angegliedert wurden. In Groß-St. Martin erhebt sich über der Vierung statt der Kuppel ein von vier Ecktürmchen begleiteter Hauptturm (Abb. 192). Das glänzendste Beispiel des Kölnischen Chorbaues bietet unstreitig die Außenansicht der etwas jüngeren Apostelkirche. Durch die Rundtürme, welche die gleiche Dekoration wie die Kreuzarme aufweisen, werden die letzteren organisch miteinander verbunden. Über der mittleren Chorhaube steigt der Giebel des Mittelschiffes, darüber die Kuppel in die Höhe.



190. Inneres der Unterkirche zu Schwarzrheindorf.
(Nach einer Aufnahme der Kgl. Meßbildanstalt in Berlin.

Die beiden Seitentürme, oben achteckig, schließen die Kuppel ein, der schwere Turm der Vorhalle bildet die Spitze der Gruppe. Gegen den Chorbau erscheint das Langhaus, wie häufig in Köln, wenig entwickelt und fast verkümmert. Wie in der Gesamtanlage die perspektivische Wirkung als ein Hauptziel des Baumeisters Albero offenbar wird, so erscheint die Detaildekoration auf ein reicheres Farbenspiel berechnet. Namentlich machen der Tafelfries und die Galerie darüber einen malerischen Eindruck. Farbenwechsel in den Baugliedern und Ornamenten war übrigens in Köln längst heimisch gewesen.

Die abweichende Gestalt der uralten Gereonskirche (Abb. 194) erklärt sich aus ihrer ursprünglichen Bestimmung als Grabkirche. Ihr zehneckiger Kuppelbau wird auf eine Anlage der konstantinischen Zeit zurückgeführt, deren an den sogenannten Tempel der Minerva Medica zu Rom erinnernde Nischenanordnung um 570 erneuert wurde, indes der Oberbau von 1209–1227 das bedeutsamste Beispiel der Durchdringung des kölnischen Übergangsstiles mit französischen Motiven des offenen Strebesystems (Abb. 193) darstellt. Als Rest der mit einer Weihe im Jahre



191. Apostelkirche in Köln.

1069 abgegrenzten Annonischen Bautätigkeit wird die mit Siegburger Details sich stark berührende Krypta bezeichnet; der stattliche, von zwei schweren Türmen flankierte Langchor, der 1190 und 1191 geweiht wurde, präsentiert sich als ein Werk von großem Wurfe, dem auch die 1247 geweihte Kunibertskirche sich anschließt. Die der kölnischen Architektur geläufig gewordene Zwerggalerie verliert bei St. Severin (1227) durch die bereits bei St. Gereon auftauchende, aber nun entschiedenere Hochführung der Polygonecken den Charakter des behäbig breiten Horizontalabschlusses. Die in Köln übliche Weise der architektonischen Dekoration verbreitete sich auch über das Weichbild der Stadt hinaus, wie dieses z. B. die Pfarrkirche in Sinzig oder die genau die gleichen Baugedanken verwertende Kirche in Münstermaifeld lehren. Die fächerförmigen Fenster, die Arkaden über den Bogen des Mittelschiffes und die Form der letzteren (flachgeleibte Spitzbogen) kommen auch sonst in rheinischen Kirchen an dem Schlusse des 12. und am Anfange des 13. Jahrhunderts vor. Man pflegt diese auch als Übergangsbauten zu bezeichnen. Mit Unrecht, wenn man darunter die bewußte Anbahnung und Vorbereitung der gotischen Konstruktion versteht. Aus den rheinischen Bauformen hätte sich niemals der gotische Stil entwickelt. Wohl aber darf man hervorheben, daß sich in den rheinischen, besonders in den kölnischen Bauwerken der strengromanische Stil gelöst zeigt, vereinzelte Motive der damals in Nordfrankreich sich ausbildenden Gotik übernommen werden und der Nachdruck auf die reiche dekorative Gliederung, mit Beimischung eines malerischen Elements, gelegt wird. An den Kirchen in Andernach und Boppard, an dem Münster zu Bonn, in Rammersdorf, Brauweiler, Neuß bildete sich die von Köln her in neue Bahnen gelenkte Baurichtung weiter. Zur selbständigen Anwendung der in Frankreich gemachten konstruktiven Fortschritte kam es zum erstenmale bei der 1227 in der Hauptsache fertiggestellten Zisterzienserkirche in Heisterbach; nur einige Reste des Chores überdauerten den 1810 durchgeführten Abbruch des Baues. Schon im Chorumgange und in dem Kranze halbrund schließender Kapellen (Abb. 196) fanden französische Anlagegedanken Berücksichtigung. An dem geretteten Chorteile gewahrt man die eifrigen Bemühungen, die Gewölbe zu sichern. Sechs schlanke Säulenpaare des Chorumganges (Abb. 195) tragen scheinbar die Wölbung, deren Druck durch starke



192. Groß St. Martin in Köln. (Hartung.)

Strebemauern über das Dach nach außen geleitet wird. Fast möchte man diese Choranordnung eine Ausreifung des Motivs der Kölner Kirche Maria am Kapitol nennen. Trotz offenkundigen Bestrebens, die Gewölbe wirksam zu unterstützen und eine Verminderung ihres Druckes durch entgegenstrebende Pfeiler zu erzielen, begnügte sich der mit dem Wesen gotischer Konstruktion vollauf vertraute Meister mit einer bloßen Nachahmung französischer Wölbungsweise, vermied bei aller sinngemäßen Anwendung des gotischen Rippensystems in der Gewölbebehandlung fast ganz den Spitzbogen und versteckte die Strebebögen unter dem Dachboden. Der Zusammenhang mit den alten Stilanschauungen ist in Heisterbach keineswegs aufgegeben; sie verschmelzen vielmehr mit neuen Gedanken und Formen auf eine in ihrer Eigenart nicht wieder erreichte Weise, die wohl Bewunderung, aber keine Nachahmung fand. Eine viel innigere Annäherung an den gotischen Stil, und zwar an das französische Vorbild der Kathedrale von Laon, offenbart der Dom zu Limburg a. d. Lahn. Der Grundriß ist rein deutsch (Abb. 198), der Aufbau schließt sich französischen Mustern an. Das kurze Langhaus und die äußere Dachgalerie erinnern an die Kölner Schule. Der Chor wird von einem Umgang geschlossen, der Druck der Gewölbe durch offen liegende Bogen, die zu kräftigen äußeren Pfeilern leiten, entlastet. Der Aufriß vom Arkadengesimse aufwärts, das Strebesystem und die Doppeltürme an den Querhausfassaden (Abb. 197) stimmen mit Laon überein. Das Rundfenster, die der Königsgalerie ähnliche Blendarkadenreihe und der Giebel der Westfront zwischen den Türmen entsprechen Anordnungseinzelheiten französischer Kathedralen. Das System des Langhauses berührt sich auffällig mit jenem der Kathedrale von Noyon. Die über den Arkaden sich hinziehenden Emporen behalten ein Lieblingsmotiv rheinischer Übergangsbaukunst bei und durchbrechen mit dem darüber entlang laufenden Triforium fast die ganze Mauerfläche. Ohne sich vollständig vom Boden rheinischer Baugepflogenheit zu entfernen, paßt sich die offenbar von Limburg aus beeinflußte Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr (1257–1275) mit noch entschiedenerer Verwendung des Spitzbogens den Konstruktionsgesetzen der Gotik an.



193. St. Gereon zu Köln.

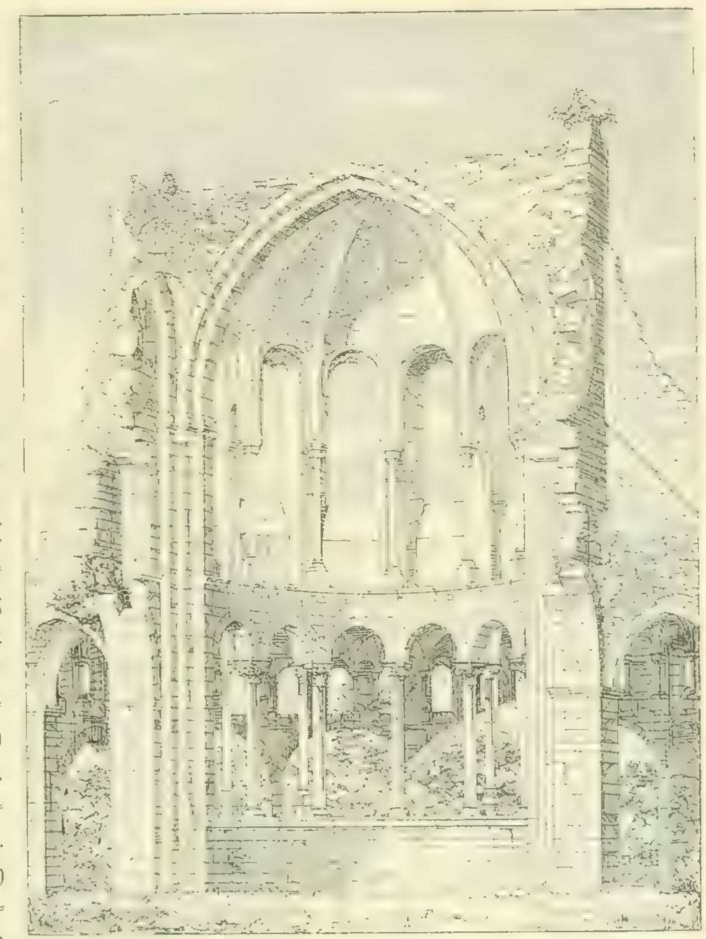
Die Nachbargebiete der Rheinlande standen mehr oder minder ausgesprochen im Bannkreise der in letzteren herrschenden Kunstanschauungen. Sie trafen sich wieder mit französischen in der prachtvollen Kathedrale von Tournai, deren Langhaus, noch flach gedeckt, seit 1146 gebaut wurde, indes das Kreuzschiff wie der Limburger Dom, dessen Turmsiebenzahl auch in Tournai festgehalten ist, die Formen der Kathedrale von Noyon annimmt. Rheinische Dekorationslust beherrscht den prächtigen Bau der Pfarrkirche in Gelnhausen, minder reich die Choranlagen zu Fritzlar und zu Seligenstadt im Odenwalde.

Das System der Gewölbebasilika mit Emporen drang auf Schweizer Boden von der Lombardei aus; so bei dem Großmünster in Zürich (1104—1289) oder bei dem Münster in Basel. Die Stiftung des letzteren reicht weit zurück; doch dürfte die Anlage des Lang- und Querhauses (der Chor ist bereits unter dem Einflusse des gotischen Stiles entstanden) nach dem Brande von 1185 fallen. Das quadratische Gewölbejoch faßt zwei spitzbogig geschlossene Arkaden mit reich profilierten Pfeilern in sich; über diesen öffnet sich eine Empore, deren



194. St. Gereon zu Köln.

Säulchen Rundbogen tragen. Zwei Rundbogenfenster durchbrechen die noch schwer lastende Oberwand (Abb. 200). Im Elsaß, wo wie am Niederrhein der vierteilige Würfel als Kapitellform einer gewissen Beliebtheit sich erfreut, kreuzen sich rheinische mit burgundischen Einflüssen. Einzelne Kirchen, **wie jene zu Rosheim (Abb. 199), entfernen sich weit von der** sonst auf alemannischem Boden herrschenden Regel. Die turmlose Fassade läßt das Mittel**schiff durch den kräftigen Giebel** in bedeutsamer Weise hervor**ragen und weckt die Erinnerung** an lombardische Muster. In **schroffem Gegensatze** zeigt wieder die Fassade von **Mauresmünster bei Zabern (Abb. 201)** eine bis zum Finsteren ernste, zusammengedrängte Behandlung von großer Wirkung. Zwischen den beiden durch **Schmalpfeiler oder Lisenen belebten Türmen** öffnet sich die **von zwei Säulen getragene Vorhalle.** Die Kirche in Sigolsheim hält den alemannischen Grundriß — nicht ausladendes Querhaus und drei Ostapsiden — mit Entschiedenheit fest. In großen Verhältnissen bewegen sich Chor und Querhaus des Straßburger Münsters. Beinahe jede der größeren Kirchen hat ihren besonderen Charakter, so jene zu Gebweiler mit ihrem breiten Portale und reicherer Dekoration der Mittelfassade, die dem rheinischen Stile sich nähernde Kirche (Apsis) in Pfaffenheim bei Ruffach, die dreischiffige, **durchgängig gewölbte Kirche St. Fides in Schlettstadt (Abb. 202) und andere.**

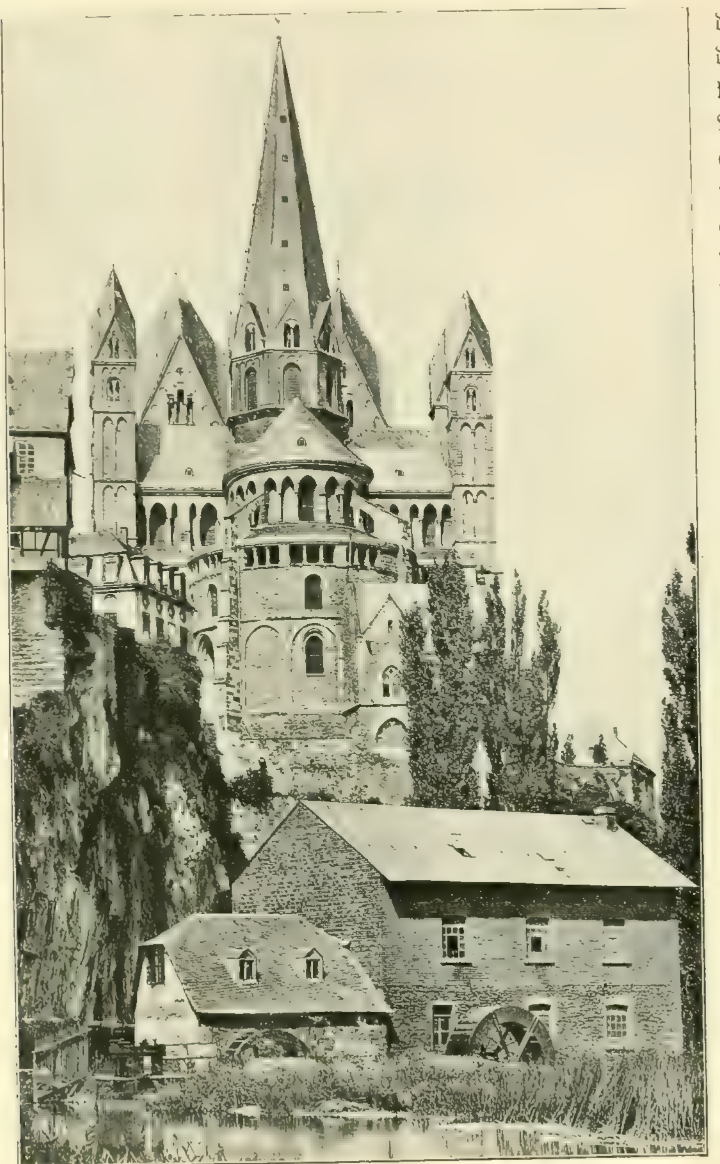


195. Chorüberrest der Zisterzienserkirche in Heisterbach. (Dehio und v. Bezold.)

In Bayern dringt neben der flachgedeckten Säulenbasilika, wie sie die Schottenkirche in Regensburg repräsentiert, bald auch



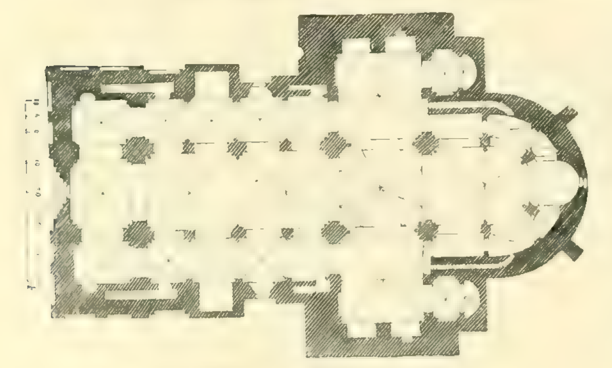
196. Grundriß der Zisterzienserkirche in Heisterbach. (Lübke.)



197. Dom zu Limburg a. d. Lahn.

die Pfeilerbasilika, z. B. in der Bamberger Michaeliskirche oder in der Kirche zu Altenstadt, vor. Letztere zeigt ebenso lombardische Einflüsse wie in der Anordnung der in einer Flucht liegenden drei Apsiden eine lokale Besonderheit der bayerischen Baugruppe (Abb. 203) und erregt auch durch das Aufgeben des gebundenen Systems Interesse.

Eine großartige Leistung romanischer Kunstübung bleibt der herrliche Dom in Bamberg (Abb. 204). An ein dreischiffiges Langhaus schließen sich auf beiden Seiten über Krypten Chöre an, von welchen aber nur dem westlichen ein Querschiff vorgelegt wurde. Bis tief in das 13. Jahrhundert wurde an dem von Kaiser Heinrich II. gestifteten, von dem baukundigen Bischof Otto von Bamberg (bis 1110) neugeschaffenen Werke gearbeitet, wodurch sich die Verschiedenheit der Bauformen, an den vier Türmen besonders bemerkbar, erklärt. Im ganzen bleibt doch der romanische Charakter gewahrt, für welchen die quadratischen Gewölbefelder des Mittelschiffes maßgebend erscheinen, während die spitzen Arkadenbogen nur bedeuten, daß der Baumeister eifrig nach technischen Fortschritten Umschau hielt und von dem bereits in Frankreich geübten gotischen Stile einzelne Elemente entlehnte, welche sich der romanischen Weise bequem einfügen. Die Anordnung offener Ecktürmchen an dem westlichen Turmpaare



198. Dom zu Limburg a. d. L.



199. Kirche zu Rosheim.

scheint auf das Vorbild der Kathedrale von Laon zurückzugehen. Sie findet sich in Deutschland nur noch am Dome zu Naumburg, einem 1242 geweihten doppelchörigen Baue mit zwei Turmpaaren. Das Langhaus zeigt noch quadratische Gewölbefelder neben spitzbogigen Arkaden. Die Vorbildlichkeit der Kathedrale von Laon steht auch für die Westfassade und die Vorhalle des Domes zu Halberstadt (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts) außer Zweifel; ihr gesellen sich hier rheinische und sächsische Einflüsse bei, während manches direkt auf Beziehungen zur Bauhütte des Magdeburger Domes hindeutet. Der zwischen 1208 und 1234 vollendete ältere Teil des letzteren mit dem französischen Chorumgange und Kapellenkranze verarbeitete zwar gotische Elemente, hat aber in der Innengliederung noch nichts von dem französischen Gepräge selbst angenommen, zu dem erst um 1220 ein an der Kathedrale zu Laon gebildeter Meister überging.

Fest geschlossen tritt die westfälische Architektur auf, obwohl das Land rheinischen, wie insbesondere niedersächsischen Einflüssen offen stand. Dieselben bestimmen nur vereinzelt, wie bei der kleinen Kirche zu Plettenberg, die sich den Kölner Dreikonchenanlagen anschließt, charakteristische Besonderheiten der Ausführung. Frühzeitig gelangt hier mit der Vorherrschaft des Pfeilerbaues die Wölbung immer mehr zur Geltung: es empfängt ferner der Aufbau der Kirchen eine eigentümliche Form, welche zunächst mehr eine lokale Verbreitung gewinnt, nachmals aber, in der spätgotischen Periode, noch eine wichtige Rolle spielt: die sogenannten — auch in Bayern



200. Münster in Basel. Innenansicht von der Chorempore aus.

und Frankreich begegnenden — Hallenkirchen kommen auf, die sich bis zur Bartholomäuskapelle in Paderborn (1017) zurückverfolgen lassen. Den drei Schiffen des Langhauses wird gleiche oder doch annähernd gleiche Höhe gegeben. Allmählich erscheinen die Schiffe auch gleich breit. Weitere Folgen sind der Wegfall der Oberwände im Mittelschiffe und die Verlegung der Fenster in die Seitenschiffe. Der klug abwägende, auf das Verständige gerichtete Sinn der Bewohner scheute nicht vor der Abweichung von der kirchlichen Tradition zurück und versuchte auf seine einfache Weise die Aufgabe des Gewölbebaues zu lösen, welche der gotische Stil mit anderen reicheren Mitteln durchführte. Unter den westfälischen Hallenkirchen nimmt neben dem Münster zu Herford der Dom zu Paderborn aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, dessen breiter, ungegliederter Westturm aber einer älteren Zeit angehört, den ersten Rang ein. Natürlich blieb auch der andere Typus (mit niedrigeren Seitenschiffen) in Geltung und schuf in dem um die Mitte des 12. Jahrhunderts eingewölbten Patroklusdome zu Soest, dessen turmgekrönte, loggiengeschmückte Vorhalle den Vorhallen süditalienischer Kirchen oder italienischer Stadtpaläste, beziehungsweise Stadttürme nachzustreben scheint (Abb. 205), und namentlich im Dome zu Osnabrück und in dem mit Doppelchor und doppeltem Querschiff ausgestatteten Dome zu Münster aus dem 13. Jahrhundert eigenartige Pfeilerbasiliken, zwischen deren Obergadenfenstern säulengetragene Blendarkaden die Belebung des Äußeren bestreiten. Die größere historische Bedeutung ruht aber dennoch bei den Hallenkirchen.

Die österreichischen Länder. Neben vielen gemeinsamen Elementen romanischer Bauten bleiben immer noch mannigfache provinzielle Eigenheiten in Geltung. Die rheinischen Bauten bilden eine festgeschlossene Gruppe. Niemand wird sie mit schwäbisch-bayrischen gleichzeitigen Bauten verwechseln. Die Bodenseegruppe bildet das Würfelkapitell gern in Form des achtseitigen Prismas. Am lockersten erscheint wie im Elsaß der Zusammenhang der späteren romanischen

Kirchen untereinander in den österreichischen Landschaften. Ihre Grenzlage gibt die Erklärung. Bayrische und sächsische Einflüsse ragen in die stammverwandten österreichischen Provinzen tief hinein, aber auch einzelne italienische Einwirkungen dringen vom Süden vor, z. B. die von Löwen getragenen Säulen an Portalen des Trienter Domes, der Pfarrkirche in Bozen, der Stiftskirche zu Innichen bis ins Salzburgische. In den halbslavischen Landschaften und ebenso im Königreich Polen erscheint die Bauweise gleichfalls von den benachbarten deutschen Ländern abhängig. Namentlich die Ordensniederlassungen der Zisterzienser und Prämonstratenser, von deutschen Klöstern aus mit Mönchen besetzt, halten an den heimatlichen Bausitten fest, stehen aber in den Bauformen häufig hinter den deutschen Werken zurück. Schwer und ernst wirken die wuchtigen Würfelkapitelle und primitiven Kreuzgewölbe des Klosters auf dem Nonnenberge in Salzburg, wo am Westportale der Benediktinerkirche St. Peter und an der Franziskanerkirche gewisse Fortschritte unverkennbar sind. Für Seckau und St. Paul wurde der Abhängigkeit von Hamersleben, beziehungsweise von den Hirsauer Baugepflogenheiten bereits gedacht. Die berühmte hundertsäulige Krypta und ein dekorativ fein gegliedertes Portal bilden die Schaustücke des zwischen 1170—1218 errichteten Domes zu Gurk (Abb. 206). Bedeutender als die nach 1142 erbaute Prager Georgskirche sind die Säulenbasilika des Prämonstratenserklosters Mühlhausen bei Tabor und die Chorteile der Prämonstratenserkirche in Tepl. Süddeutschen Grundriß ohne besondere Querhausbetonung mit drei Apsiden und der Trennung des Chores durch Mauern von den ihn begleitenden Seitenschiffen — fast wie in Mühlhausen — verwertet die stattliche, schon in Übergangsformen sich bewegende Benediktinerkirche in Trebitsch, deren Chorwandgliederung an die rheinische Dekorationsfreude gemahnt. Das reich geschmückte Portal derselben (Abb. 207) wird an Originalität des Aufbaues weit überboten durch das bekannte Kirchenportal zu Ják in Ungarn. Achtenswerte Leistungsfähigkeit spricht aus dem Riesentore der romanischen Fassade des Wiener Stephansdomes und aus dem romanischen Teile der Liebfrauenkirche in Wiener-Neustadt. Die hervorragendsten Schöpfungen des romanischen wie des Übergangsstiles bleiben aber die Zisterzienseranlagen in Heiligen-



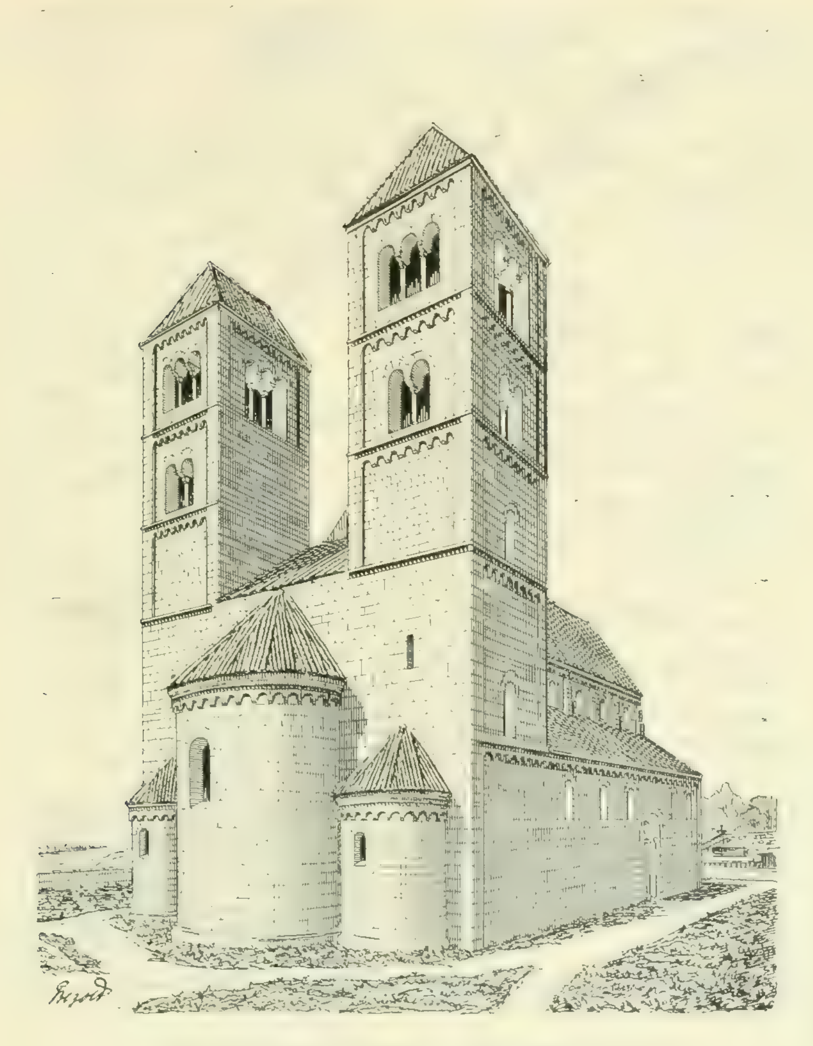
201. Kirche in Mauresmunster.



202. Choransicht von St. Fides in Schlettstadt. (Hartung.)

kreuz, Zwettl (Abb. 208), Lilienfeld und Baumgartenberg. An dem vornehmen Portale des zerstörten Zisterzienserklosters Hradischt bei Münchengrätz überraschen die flachornamentierte Pilasterfüllung zwischen den Schaftringsäulen und die gefällige Behandlung des Akanthusmotives. Gewisse Schuleigentümlichkeiten, die den Domen in Bamberg und Naumburg eigen sind, wurden durch Kolonisten bis in das vorgeschobene deutsche Kulturland Siebenbürgen verpflanzt und bestimmten den edlen Gewölbebau des Domes in Karlsburg (Abb. 209). Sehr starker Verbreitung erfreuten sich im österreichischen Ländergebiete die meist nur aus rundem Schiffe und halbkreisförmiger Apsis bestehenden Rundkapellen, z. B. drei in Prag (Abb. 210), eine auf dem Georgsberge in Böhmen, die alte Burgkapelle in Znaim, die Rundbauten zu Mödling in Nieder-Österreich, zu Hartberg oder St. Lambrecht in Steiermark.

Zisterzienserbauten. Von großer Bedeutung für den raschen Fortschritt im Bauwesen war die Ausbreitung des Zisterzienser- und des ihm befreundeten Prämonstratenserordens im Laufe des 12. Jahrhunderts auf deutschem Boden. Es erweist sich allerdings als eine Übertreibung, daß die Zisterziensermönche den gotischen Stil aus ihrer burgundisch-französischen Heimat nach Deutschland gebracht und hier eingebürgert hätten. Man kann immerhin von einer Zisterzienserkunst, jedoch nicht von einem Zisterzienserstil sprechen. Die Zisterzienser ebneten rascher den gotischen konstruktiven Formen den Weg. Sie erwarben in Deutschland und England eine größere Macht und wurden hier beliebter als selbst in ihrer Heimat oder vollends in Italien, wo sie zu keiner rechten Volkstümlichkeit gelangen konnten. Eine mächtige Baubewegung durchzog wieder die deutschen, jetzt auch die norddeutschen Landschaften. Im Laufe weniger Jahrzehnte wurden überall neue Klosterkirchen errichtet, deren Erbauer so wenig wie der Orden selbst sich ängstlich an örtliche Traditionen banden, vielmehr jeden Fortschritt in der Architektur für ihre Werke auszunutzen suchten. Wie immer, so hat auch jetzt die plötzlich gesteigerte Kunstpflege den erfinderischen Geist



203. Choransicht der Kirche zu Altenstadt am Lech.

geweckt und die Entwicklung gefördert. Die Klosterregel Zisterzienser der empfahl einzelne Abweichungen von der hergebrachten Bausitte. Die hohen Türme werden verbannt, durch einen bescheidenen Dachreiter ersetzt. Häufig wird der Chor ziemlich nüchtern geradlinig geschlossen, und in demselben eine größere Zahl von Kapellen angeordnet, z. B. in Ebrach in Franken und Riddagshausen bei Braunschweig (Abb. 211 und 212), beides Schöpfungen aus dem 13. Jahrhundert.

Gewichtige Stimmen aus dem Kreise der Mönche — allen voran jene des heil. Bernhard selbst — erhoben sich gegen die üppige Ornamentik. Daß diese Vorstellung nicht allzu eifrig beachtet wurde, zeigen die reizenden Klosteranlagen der Zisterzienser, unter welchen jene zu Maulbronn, besonders die sonst nur in Frankreich und Italien begegnende Vorhalle (Abb. 213), das sogenannte Paradies, und der Speisesaal (Abb. 214) den ersten Platz einnehmen. Auch sonst offenbaren die zierlichen Säulen, die sorgsam gezeichneten Kapitelle einen fein entwickelten Kunstsinn, welcher überhaupt die letzten Jahre des 12. und den Anfang des 13. Jahrhunderts auszeichnet und dem sich

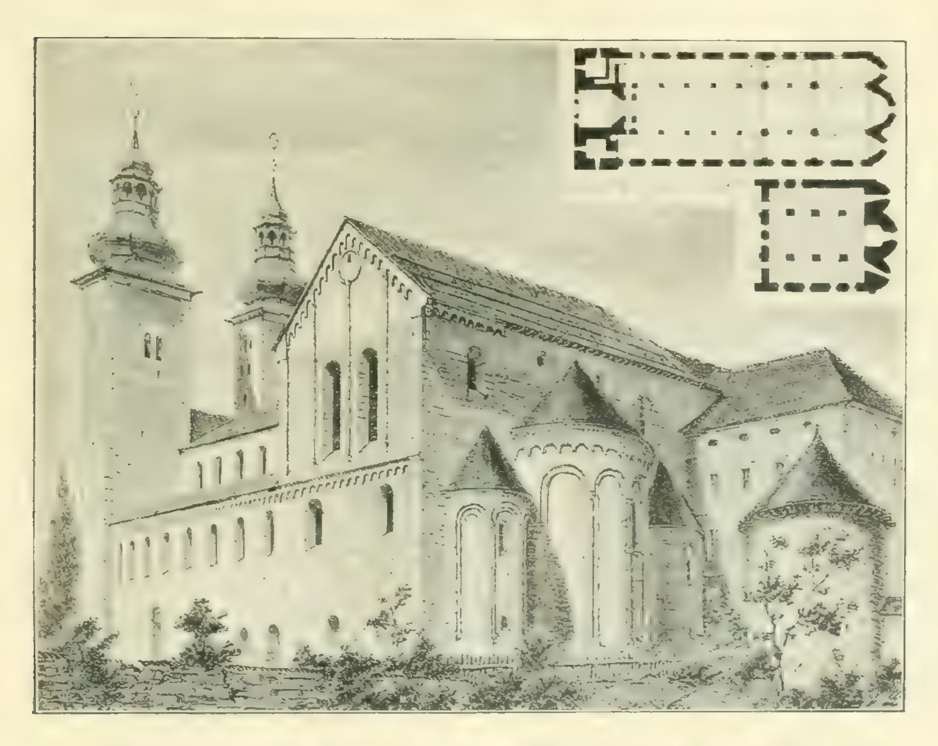


204. Dom zu Bamberg.

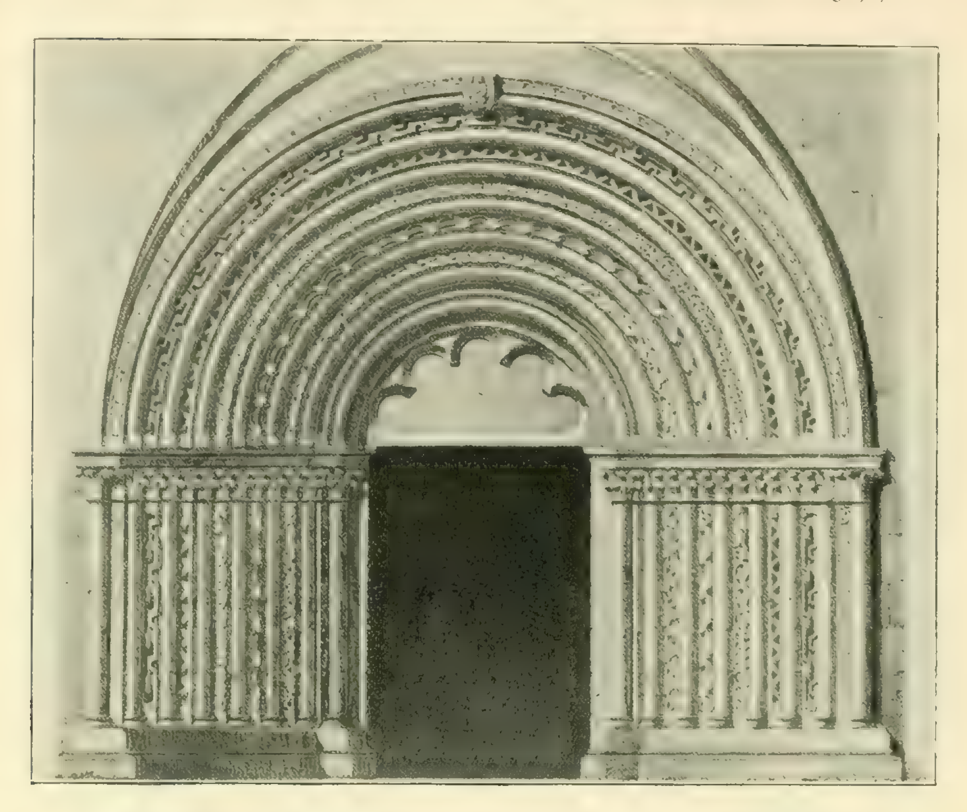
selbst die strengen Mönchsorden nicht entziehen konnten. Immerhin wurde der Konstruktion die größere Aufmerksamkeit zugewandt, auf die leichte Überwindung der konstruktiven Schwierigkeiten der Hauptnachdruck gelegt. Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts und selbst darüber hinaus hielten die deutschen Zisterzienserkirchen, wie Heilsbronn, Marienthal, Pforta, Maulbronn, die flache Decke fest. In Thennenbach und Bronnbach setzte bald nach 1150 die Einwölbung des Kirchenhauses ein. Die Bronnbacher Strebepfeiler gelten als die ältesten auf deutschem Boden. Vereinzelt wurde der Übergang zur Hallenkirche entweder versucht oder wie in Walderbach auch tatsächlich durchgeführt. So gelangte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in ganz Deutschland der Gewölbebau zur Herrschaft, ohne daß aber mit den älteren romanischen Überlieferungen



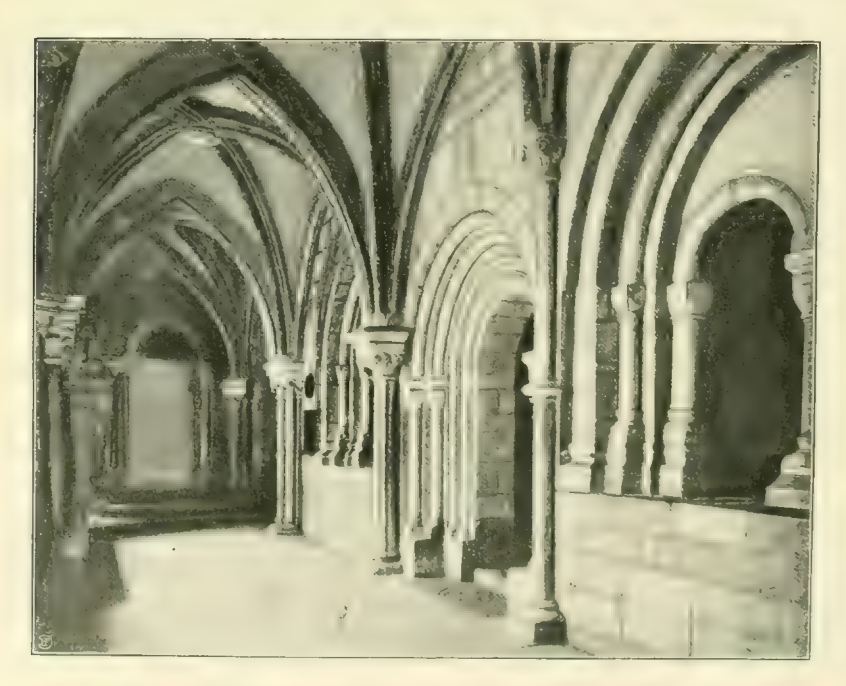
205. Loggia von St. Patroklus in Soest.



206. Der Dom zu Gurk. (Österr. Ung. Monarchie in Wort und Bild.)



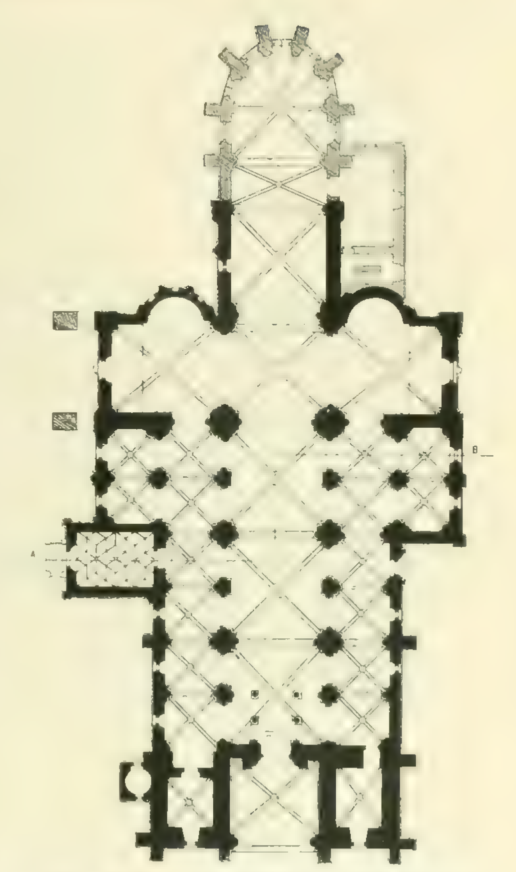
207. Portal der Benediktinerkirche zu Trebitsch in Mähren. (Heider-Eitelberger.)



208. Ostflügel des Kreuzganges im Zisterzienserstifte Zwettl, 1160 erbaut.
(Nach photogr. Aufnahme des Stiftsarchivars P. Benedikt Hammerl.)

noch auch mit den provinziellen Bausitten völlig gebrochen wurde. Wir stoßen auf eine Reihe gemeinsamer Merkmale. Der Grundriß namentlich der mit Vorliebe platt geschlossenen Chorteile gewinnt eine reichere Entfaltung, sei es, daß die Apsis im Vielecke gezeichnet wird, sei es, daß sich ein niedriger Umgang um sie herumzieht. Die Gewölbe kommen durchgängig zur Anwendung und werden in Zisterzienserkirchen von konsolengestützten Vorlagen oder Halbsäulen, die in sehr verschiedener Höhe angeordnet sind, sonst überwiegend von gegliederten, mit vorspringenden Halbsäulen (Abb. 216) ausgestatteten Pfeilern getragen. Es wächst stetig das Verständnis für den formalen Reiz und die technischen Vorteile des Spitzbogens, und wenn auch das Innere der Kirchen und die Fassaden gewöhnlich des reicheren plastischen Schmuckes entbehren, so wird dieser doch wenigstens an einzelnen Stellen, z. B. an den Portalbauten (Abb. 215), gehäuft.

Norddeutscher Backsteinbau. Im deutschen Norden, von Holland bis in das preußische Ordensland hinein, so weit die Tiefebene reicht, hat das hier gebräuchliche Material, der Backstein, zu wichtigen Neuerungen geführt. Die Natur der Ziegel, die in gleichmäßigen Platten von kleinen Dimensionen gebrannt werden, durch den Mörtel Festigkeit gewinnen und, in verschiedenen Formen gepreßt, durch Zusätze mannigfache Färbung annehmen, erwies sich dem Pfeilerbaue, der Wölbung günstig, gab den Mauern leicht einen massenhaften Charakter, verbot reiche plastische Gliederung, rückte das Flachornament, die gerade Linie an Stelle der starken Profile und leicht geschwungenen Kreise in den Vordergrund. Das Würfelkapitell verliert seine Abrundung, erscheint mehr trapezförmig (Abb. 217), die Deckplatte wird einfach abgeschrägt, dagegen der Rundbogenfries, aus Formensteinen zusammengesetzt, durch Durchschneidung der Bogen reicher belebt (Abb. 218). Auch Rautenschmuck, kleine Konsolen, übereckgestellte Steine, leicht herstellbar, waren beliebt, ebenso Musterung und polychrome Ausstattung der Flächen und



209. Grundriß des Domes zu Karlsburg in Siebenbürgen. (Jahrbuch d. k. k. Zentr. Komm.)

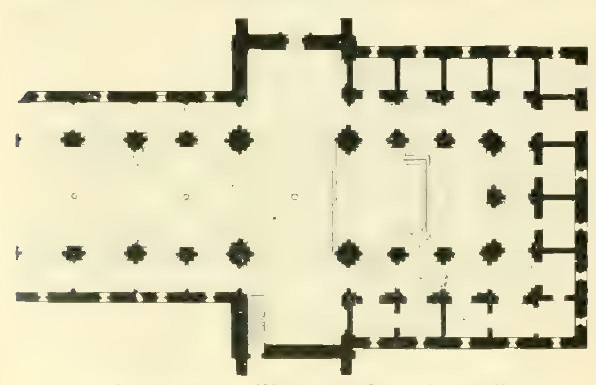


210. Die Martinskapelle auf dem Wyschehrad.



211. Kirche zu Riddagshausen.
(Phot. Herm. Görges, Braunschweig.)

Glieder. Die Abhängigkeit der Bauformen von der Natur des Baustoffes, das Herauswachsen der ersteren aus dem letzteren unterliegt keinem Zweifel. Für die mannigfachen Eigentümlichkeiten des norddeutschen Backsteinbaues sowohl in den Einzelformen als auch in der Technik sind die Vorbilder in Italien mit Sicherheit erweisbar. Der Backsteinbau entwickelt sich in der norddeutschen Ebene nur allmählich, tritt anfangs in Verbindung mit dem schwerfälligen Granit — das Material wurde von den zutage liegenden Findlingen gewonnen — und dem aus Sachsen auf der Elbe eingeführten Sandstein auf und gewinnt erst am Schlusse des 12. Jahrhunderts seine vollständige Durchbildung. Als älteste Backsteinkirche Norddeutschlands ist die im gebundenen System eingewölbte Kirche zu Segeberg (1142—1156) anzusehen, welche als Vorstufe für den Dom zu Lübeck gelten darf. An letzterem entwickelten sich zwischen 1160—1170 Gewölbekonstruktion, Ornamentik und elegante Ziegeltechnik in hervorragender Weise. Doch brauchte es nahezu ein Vierteljahrhundert, ehe die Verwendung des neuen Baustoffes allgemeiner wurde. Mit der Anlage des Braunschweiger Domes stimmen das gebundene System, Gratgewölbe und die mit Ecksäulchen besetzten Pfeiler des Ratzeburger Domes überein, in welchem der Backsteingewölbe-



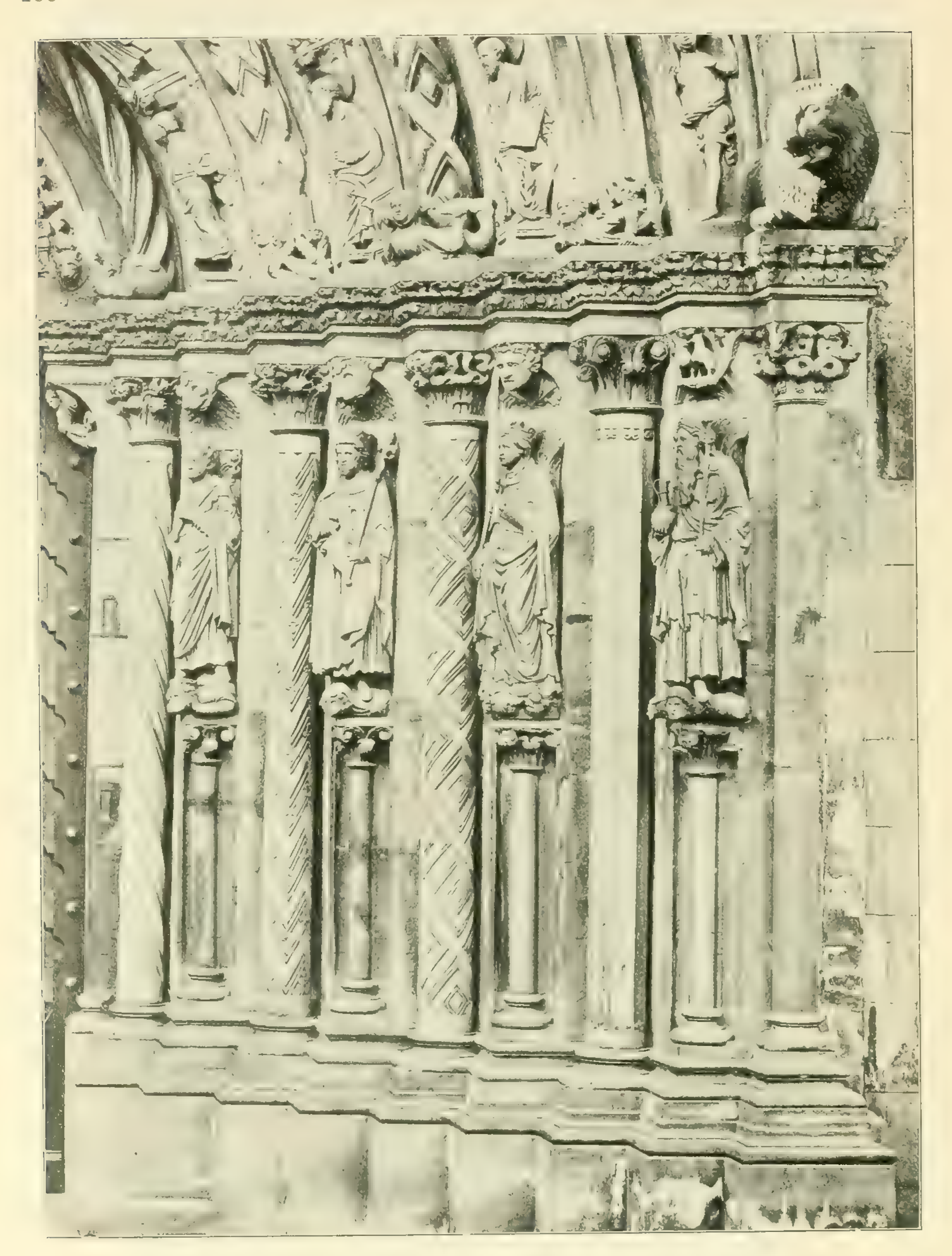
212. Kirche zu Riddagshausen. Grundriß.



213. Vorhalle im Kloster zu Maulbronn.
(Phot. Verlag A. Krüger. Maulbronn.)

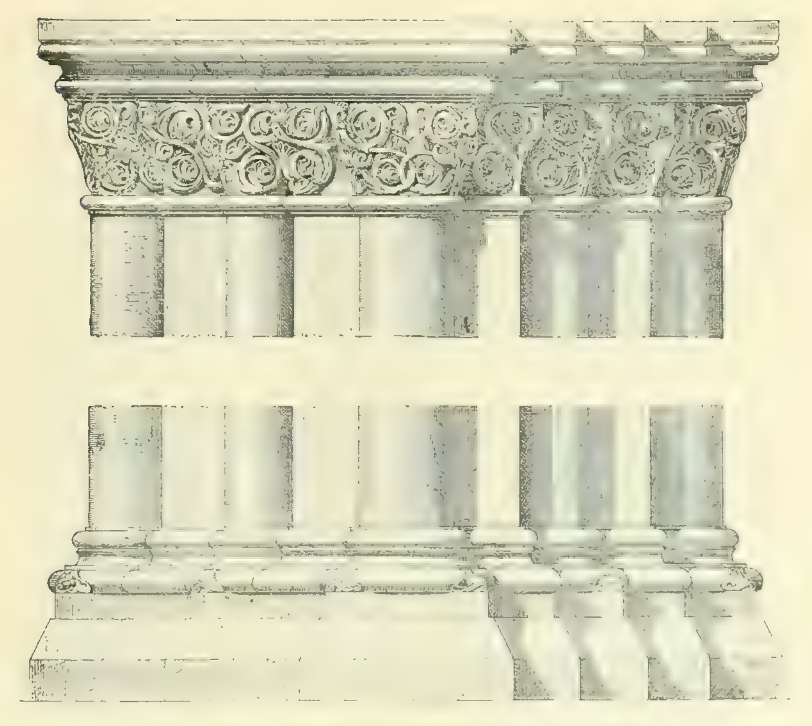


214. Refektorium in Maulbronn.



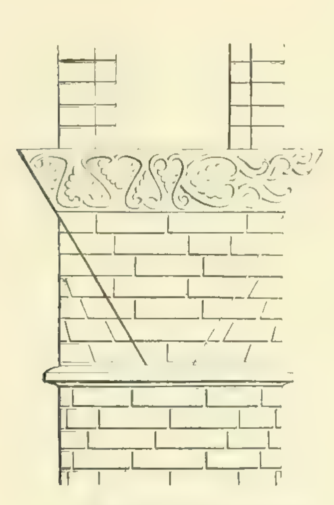
215. Von der goldenen Pforte des Doms zu Freiberg i. S.

bau der romanischen Zeit seine Höhe erreichte. Fast gleichzeitig entstanden die stattlichen Zisterzienserkirchen in Dobrilugk und Lehnin sowie die reinen Gewölbebasiliken in Arendsee und Diesdorf. Der bedeutendste Kirchenbau, die Prämonstratenserkirche zu Jerichow bei Tangermünde (Abb. 219), fand erst im 13. Jahrhundert seine Vollendung. Die Krypta der kreuzförmigen Säulen-



216. Gegliederter Pfeiler im Dom zu Naumburg.

basilika liegt wie bei dem Dome in Brandenburg aus Rücksicht auf den hohen Grundwasserstand in der Kirchenflurhöhe und verwendet gleich der Brandenburger Krypta Hausteinmaterial. Die zweitürmige Fassade mag auf die für die deutschen Prämonstratenser besonders wichtige Liebfrauenkirche in Magdeburg zurückgehen. Ihr Motiv wurde für das benachbarte Baugebiet vorbildlich. Dem Schema der Dome in Braunschweig und Ratzeburg schloß sich im 13. Jahrhundert der Dom in Riga an.



217. Kapitell aus Jerichow.



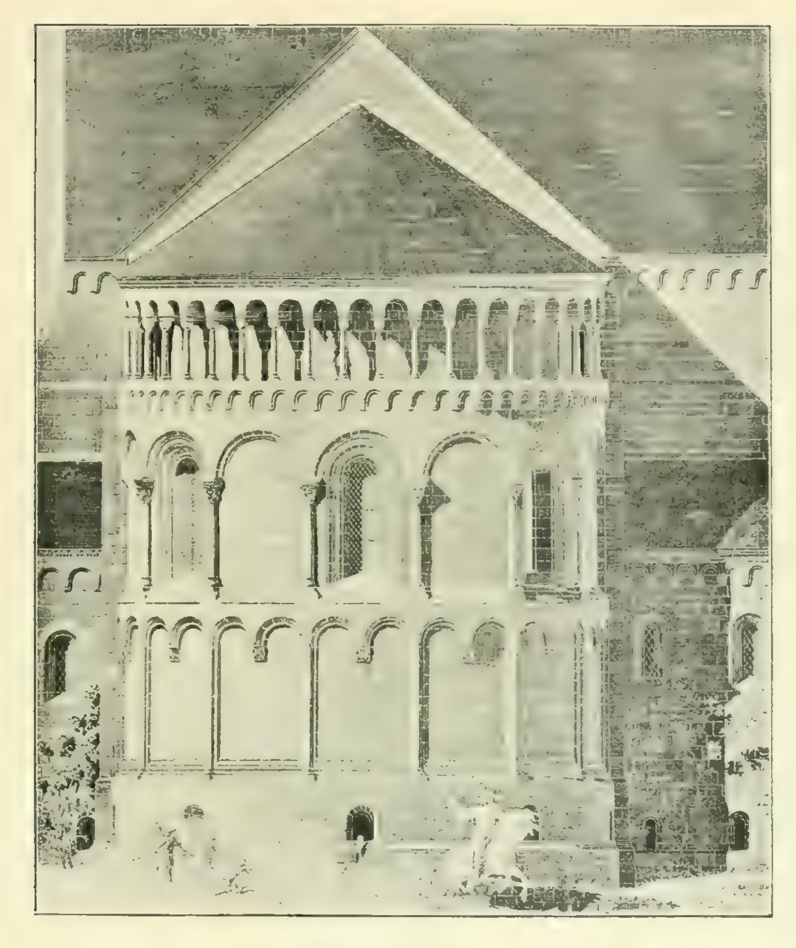
218. Hauptgesims der Apsis zu Dobrilugk.



219. Kirche zu Jerichow.

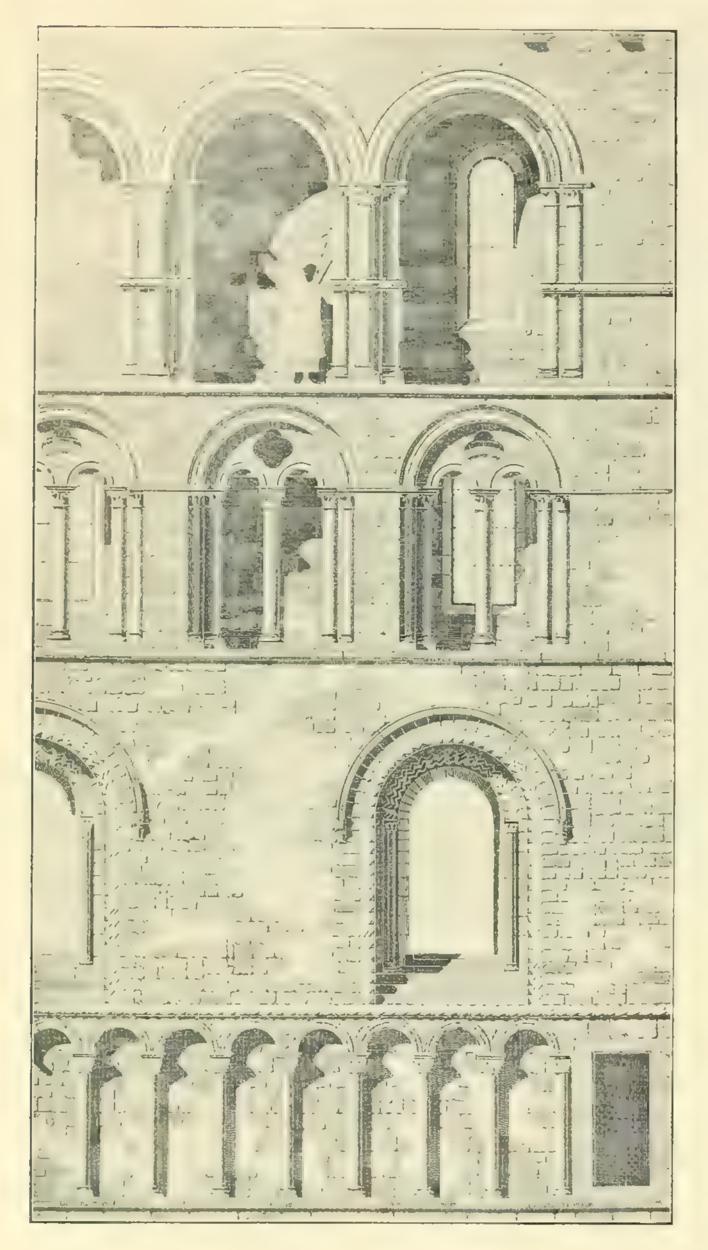
Die skandinavischen Länder. In den skandinavischen Ländern besitzt der Hausteinbau einen mächtigen Nebenbuhler im Holzbau. Das an brauchbarem Steinmaterial arme Gebiet versorgte sich auf dem Seewege mit rheinischem Tuffe. So erklärt sich die Verwandtschaft dänischer Kirchen aus der sogenannten Waldemarschen Periode (1157—1241), z. B. des aus Andernacher Stein erbauten Doms in Ribe mit den Werken der kölnischen Schule. Gleich dem Dome zu Viborg griff dieser stattliche Bau auf die am Rheine beliebte Emporenanordnung über den Seitenschiffen und brachte nächst den Blendarkaden des Chorschlusses und der Vierungskuppel noch manche Einzelheit rheinischen Baubrauches zur Geltung. Eine merkwürdige Berührung romanischer und gotischer Formen zeigt der 1191 begonnene Dom von Roskilde, dessen Chorumgang französische Anordnungsgedanken verwertete. Die Wölbung beherrscht der auch an den Arkaden begegnende Spitzbogen, während sonst überall der Rundbogen sich behauptete. Lisenen und Strebepfeiler gliedern das Äußere des nicht mehr in seiner ganzen Ursprünglichkeit erhaltenen Werkes. Der Hildesheimer Stützenwechsel findet am Ende des 12. Jahrhunderts in der Klosterkirche zu Westerwig Verwendung. In der alten Benediktinerkirche zu Ringsted und in der mit dem Loccumer Grundrisse sich berührenden Zisterzienseranlage zu Sorö verdrängte die Wölbung erst später die ursprüngliche Flachdecke. Blendarkaden und Zwerggalerie des im gebundenen System angelegten Domes zu Lund (Abb. 220) veranschaulichen vortrefflich die Abhängigkeit von rheinischen Vorbildern. Die ausgedehnte Krypta wurde bereits 1123 geweiht. Die norwegischen Dome zu Drontheim und Stavanger sind besonders von englisch-normannischen Anschauungen abhängig in der Faltenkapitellbildung (Abb. 221), in der Gesims- und Fensterdekoration mit den so charakteristischen Zickzackmotiven. Tonnen- und Halbtonnengewölbe im Mittelschiffe und in den Seitenschiffen der Kirchen in Gran und Ringsaker können nur durch französische Einflüsse vermittelt worden sein. Die rundbogige Tonnenwölbung der 1191 geweihten Kirche in Gumlöse in Schonen wird gleichfalls auf südfranzösische Einwirkung bezogen.

Den skandinavischen Gebieten war auch der Gedanke des Zentralbaues und der Rund-



220. Chor des Doms in Lund.
(Nach Zeeiselberg, Die skandinav. Baukunst der ersten nordisch-christl. Jahrh.; Berlin, E. Wasmuth.)

kirchen nicht fremd. Eine sehr eigenartige Schöpfung des ersteren ist die dem 12. Jahrhundert entstammende Liebfrauenkirche in Kallundborg, in Form des griechischen Kreuzes angelegt mit mächtigem Vierungsturme und vier über den polygonal abschließenden Kreuzarmen angeordneten Nebentürmen. Den Zentralbaugedanken vereinigt mit der Idee der Doppelkapelle sehr originell die Heilige Geistkirche in Wisby auf Gotland (Abb. 222, 223), in jener alten Hansastadt, innerhalb deren Mauern einige der achtzehn zumeist in Ruinen liegenden Kirchen noch in die romanische Epoche zurückreichen. Die Heilige Geistkirche kombiniert den quadratischen Mittelraum der Rundkirche in Bjernede mit dem Achtecksgrundrisse und der Chorbildung der Kirche von Storehedinge. Die Doppelkapellenform bildete sich noch weiter aus in der Kirche in Ledöie, welche auch den Chor mit einem Obergeschosse bedachte. Nylarsker und Österlarsker (Abb. 224) veranschaulichen den Bornholmer Rundkirchentypus am besten. Die teilweise stattlichen Türme sollten in erster Linie Verteidigungszwecken dienen, worauf vor allem die Wehrgangsüberreste hinweisen; mit der strengeren Betonung der Kirchlichkeit trat der Verteidigungscharakter mehr zurück. Die von dem sächsischen Provinzialismus so bevorzugte zweitürmige Fassade, welche ja nur eine künstlerische Bewältigung der schwerfälligen Westturmmasse darstellt, begegnet in ihren ersten Stadien an den Kirchen von Fjenneslev (Abb. 225) und Maglebu, mit weiterer Auseinanderrückung der Türme



221. Der Dom zu Drontheim.
(Nach Seesselberg, Die skandinav. Baukunst der ersten nordisch-christl. Jahrh.)

in Tveje Merlöse. Gotland kannte frühe auch zweischiffige Anlagen, deren Gedanken eigentlich schon die zwischen 1000 bis 1022 angesetzte Petrikirche in Sigtuna mit ihrer Langhausteilung ebenso wie Aa betonte. Ein treffliches Beispiel einer einschiffigen Landkirche ist die 1150—1160 errichtete Kirche in Wä mit einfacher Apsisdekoration durch Halbsäulen und Rundbogenfries.

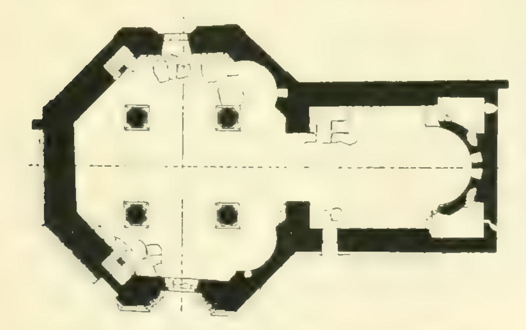
Seit dem 12. Jahrhundert vermittelten die direkt aus Citeaux und Clairvaux sowie von England herbeigezogenen Zisterzienser, welche in Alvastra, Wreta und an anderen Orten sich niederließen, fremdländische Einflüsse. In Warnhem führten sie um die halbkreisförmige Apsis einen Chorumgang mit einem zwischen die Strebepfeiler eingerückten Kapellenkranz und näherten sich in den Portalen Vorbildern der Normandie.

In hohem Grade auffällig bleibt die Nachahmung antiker Motive. Vereinzelt wird in Drontheim das jonische Kapitell (Abb. 226) nachgebildet, weit häufiger im Dome zu Lund das korinthische und das Kompositakapitell, bald mit mehr Freiheit, bald mit mehr Treue, ab und zu auch wie in Dalby ohne besonderes Verständnis und ohne viel Geschmack. In die Krypta zu Lund dringt sogar antikisierende Gesimsbehandlung ein, die mit Vereinfachung vereinzelter Glieder noch andere Teile desselben Bauwerks schmückt. Diese Berührung mit der Antike (Abb. 227) überrascht außerordentlich bei der sonst so ausgesprochenen Selbständigkeit der nordischen Ornamentik, deren Motivenreichtum mit den phantastischen Bandverschlingungen, Pflanzen-, Tier- und Menschenbildungen eigentlich auf Akanthusanleihen gar nicht mehr angewiesen ist. Das größte Interesse nehmen schließlich die norwegischen Stabwerkkirchen in Anspruch. Mögen sie auch nicht dem frühen Mittelalter angehören, so vertreten sie doch eine uralte Bildungsstufe und

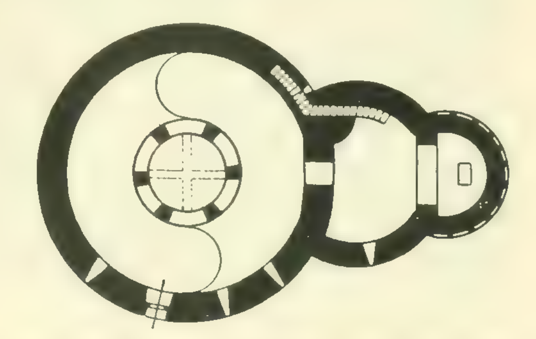
bieten eine gute Anschauung von der ursprünglichen, auch in Deutschland verbreiteten Holzarchitektur. Noch stehen in Norwegen mehrere mittelalterliche Holzkirchen, so in Urnes, Hitterdal, oder jene von Gol bei Schloß Oskarshall aufrecht; eine der ältesten, jene zu Vang bei Trontheim (Abb. 228), wurde 1844 nach Schlesien versetzt, wo sie auf völlig heimischem Boden steht, da auch in Oberschlesien wie in den benachbarten slavischen Landschaften der Holzbaustil sich erhalten hat. Als besonders charakteristische Anlage wurde die Kirche in Borgund gepriesen. Den Kern der aus dem skandinavischen Bauernhause sich entwickelnden Anlageform bildet ein von Holzsäulen getragenes beinahe quadratisches Langhaus, an welches sich östlich der Chor anschließt. Umgänge fassen den die Basilikateilung verwertenden Hauptraum ein, und zum besseren Schutze zieht sich überdies eine äußere Galerie, oben mit kleinen Fenstern versehen, um den ganzen Bau. Einer Pyramide nicht unähnlich steigt dieser gleichsam in Absätzen in die Höhe. Bretter, Bohlen und Baumstämme, deren Fugen mit Moos verstopft wurden, hätten das Aussehen der norwegischen Holzkirchen gar dürftig gestaltet, wenn nicht die Schnitzkunst, die jahrhundertelang die alten Band- und Schlangen-



222. Die Heil. Geistkirche in Wisby.
(Nach Seesselberg, Die skandinav. Baukunst der ersten nordisch christl. Jahrh.)



223. Grundriß der Heil. Geistkirche in Wisby.



224. Rundkirche in Österlarsker. (Nach Seesselberg.)



225. Kirche in Fjenneslev (Seeland).
(Nach Seesselberg.)

muster (Abb. 229) wiederholte, und die Farbe für den Schmuck gesorgt hätten. Die Reiswerkkirchen sind eine ausgesprochen nationale Bauweise Norwegens, die mit der vollendeten Schiffsbaukunst der Bevölkerung in einer gewissen Wechselbeziehung steht und derselben nicht nur die meist kielförmige Dachbildung, sondern auch die besondere Art des Einspundens, Einzapfens und der Bugverbindungen entlehnt. Daneben konnte die Errichtung von Rundkirchen auf norwegischem Boden nicht aufkommen. Die schwedischen Holzkirchen (Rada mit interessanten Malereien von 1323) bevorzugten die im östlichen Europa vorherrschende Blockhauskonstruktion.

England. Holzbauten bildeten auch in England ursprünglich die Regel. Anklänge an den Holzbau, den man frühe als „opus Scoticum" oder „mos Scotorum" bezeichnete, lassen sich an den Steinwerken der frühromanischen Periode in England in großer Zahl entdecken. Der Name „romanischer Stil" wird hier übrigens selten gebraucht. Man zieht vor, von einem angelsächsischen Stile, der namentlich nach der Vertreibung der Dänen im 10. Jahrhundert blühte, und einem normannischen, der seit der Eroberung Englands durch die Normannen (1066) bis zum Schluß des 12. Jahrhunderts herrscht, zu sprechen. Reste aus der sächsischen Zeit sind insbesondere in Lincolnshire und Yorkshire noch nachweisbar: Türme, Krypten, einzelne Bogen, Mauerstücke. Mit den Normannenfürsten kamen auch baulustige Bischöfe und baukundige Männer aus Frankreich herüber. Eine überaus reiche Tätigkeit begann, welche der Architektur Englands ein dauerndes Gepräge verliehen hat. Es scheint, daß die aus Frankreich berufenen Baumeister mit der sächsischen Überlieferung nicht vollständig brachen, sondern daß sie sich der in England herrschenden Bausitte vielfach fügten, gerade so wie es bei Einführung des gotischen Stils später geschah. So bildet der sogenannte normannische Stil den Mittelpunkt in der Baugeschichte Englands.

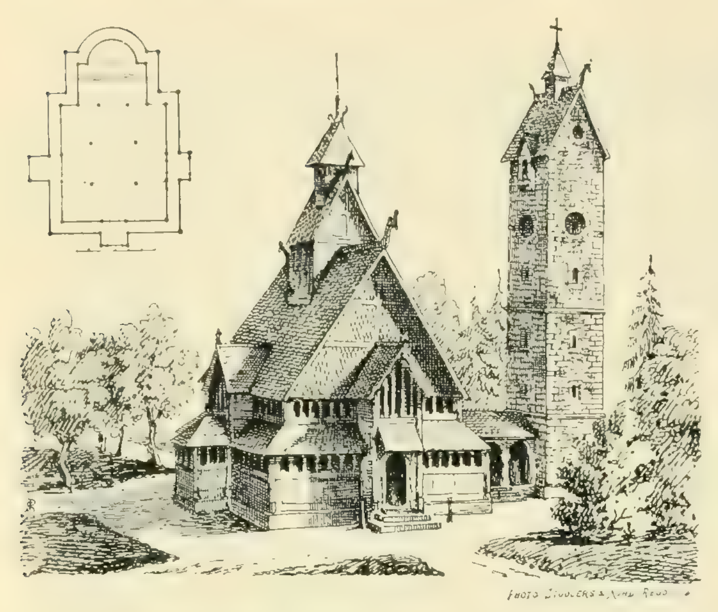


226. Ionisierendes Kapitell in Drontheim.
Nach Seesselberg.



227. Nordportal des Doms zu Lund.
(Nach Seesselberg, Die skandinav. Baukunst der ersten nordisch-christl. Jahrh.)

Im Grundrisse machen sich die große Länge der Kirchen, das starke Vortreten des mitunter zweischiffigen Querhauses über das Langhaus und schon frühe der geradlinige Chorschluß bemerkbar (Abb. 231). An der Anlage kolossaler Krypten findet man Geschmack. Über den dicken, kurzschäftigen Rundsäulen der Schiffsarkaden, die zuweilen mit gegliederten Pfeilern wechseln, zieht sich eine Empore hin (Abb. 230), die sich mit kräftiger Bogenarchitektur gegen das Mittelschiff zu öffnet. Eigenartig ist die Bildung der Kapitelle, die gleich den Gesimsen oft schmucklos bleiben. In der aus der Zeit Wilhelms des Eroberers stammenden Kapelle im weißen Turm im Tower zu **London**, die dreischiffig und mit einem Tonnengewölbe überdeckt ist, zeigt das Kapitell (Abb. 232) der schweren Rundpfeiler geringe Höhe und als Schmuck Voluten an den abgeschrägten Ecken. Eine andere allgemein beliebte Kapitellform, durch aneinandergereihte kleine Würfel gebildet, begegnet an den Arkaden der Kathedrale von Peterborough (Abb. 237). Das zur charakteristischen Besonderheit werdende gefältelte Kapitell, gleichsam aus einem Kranz von Kegeln zusammengereiht (Abb. 233), ist offenbar eine gefälligere Abart des Würfelkapitells und bestimmt, die Plumpheit des einfachen Würfelkapitells zu verringern. Trotz der reichen vertikalen Gliederung durch die vom Fußboden bis zur Decke aufsteigenden Dienste wird dennoch nur eine mäßige Höhe erzielt, der Eindruck des Wuchtigen und Gedrungenen durch die scharf im horizontalen Sinne abgegrenzte äußere Architektur und den schwer lastenden Vierungsturm verstärkt. Charakteristisch für England ist das große Fassadenfenster, das sich schon in der normannischen Bauweise eindrängt (Abb. 236) und auch bei trüber Witterung genügend Licht in das langgestreckte Haus fallen läßt. Die Decke des Mittelschiffes ist gewöhnlich flach aus Holz hergestellt, was eigentlich beim Anblicke der sonst für Einwölbungszwecke bestimmten, hier jedoch mit der Decke selbst keineswegs in konstruktiver Verbindung stehenden Dienste und Wandsäulen befremdet. In England kann kein größeres Mittelschiffsgewölbe mit Sicherheit noch ins 11. Jahrhundert an-



228. Kirche Vang im Riesengebirge. (Nach Lachner.)

gesetzt werden. Die Dekoration der Wandflächen und Bogen bewegt sich in harten geometrischen Linien: Zickzack, Rauten, Schuppen, gebrochener Stab, Zinne (Abb. 234) und zeigt nur selten Pflanzenformen. Die strotzende Häufung plastischer Zierdetails an Fassaden, Fenstern und Portalen drückt fast mehr, als daß sie diese Bauteile minder schwerfällig und derb erscheinen läßt. Gleich nach der normannischen Eroberung begann (1070) der Neubau der englischen Mutterkirche in Canterbury, von welchem noch einzelne Teile (in der Krypta, dem westlichen Chore und den Türmen) sich erhalten haben (Abb. 235). Im 12. Jahrhundert nimmt die Architektur, durch die zahlreichen Ansiedelungen der hier gern die flachen Holzdecken beibehaltenden Zisterzienser gefördert, einen namhaften Aufschwung, der sich ohne Unterbrechung im folgenden Zeitalter fortsetzt. Dadurch gewinnt die englische Architektur einen einheitlichen Charakter. Die Mehrzahl der Kathedralen — nicht selten waren sie mit Abteien verbunden — weist Bestandteile aus der normannischen Periode auf. Die Reihe beginnt mit St. Albans und Gloucester, in welch letzterer Kathedrale ebenso wie in Winchester und Worchester eine stattliche Kryptaanlage angeordnet wurde. Als weitere Glieder folgen Durham, 1093—1128 gebaut, Ely (Abb. 238), Peterborough (Abb. 237), Chichester, Lichfield und andere. Erweiterungen, Anbauten und Umbauten, wie z. B. die sogenannte Galiläa (Vorhalle) in der Kathedrale zu Durham (Abb. 239), welche allein unter den englischen Bauten in romanischen Formen gewölbt ist, finden wohl später statt, änderten aber das Gepräge der Kirchen nicht so wesentlich, wie dieses in anderen Ländern geschah. Überaus stimmungsvoll präsentiert sich das prächtige normannische Treppenhaus in Canterbury, ein höchst originelles Bauwerk hart an der Grenze kirchlicher und profaner Kunst (Abb. 240).



229. Ornament von der Kirche Vang.

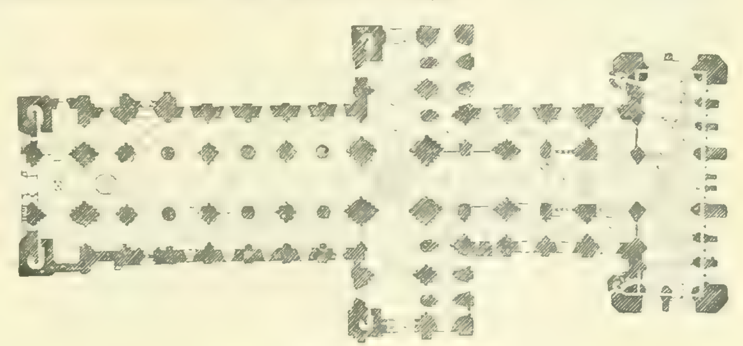
Frankreich. Die Blütezeit der französischen Architektur des Mittelalters fällt erst in die gotische Periode seit dem Schlusse des 12. Jahrhunderts. Nimmermehr hätte sich diese Blüte aber ohne eine längere und stetige Bautätigkeit in der romanischen Zeit so glänzend entwickeln können, welche auch von den Urkunden bestätigt wird. Diese erzählen von dem Neubaue oder von umfassenden Restaurationen zahlreicher Kirchen im Laufe des 11. Jahrhunderts. Wenn die



230. Mittelschiff der Kathedrale in Durham.

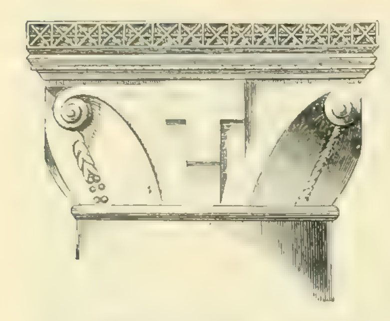
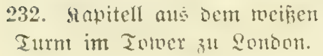
romanischen Bauten in den Landschaften nördlich von der Loire nicht in der gleichen Zahl und Bedeutung uns entgegengetreten wie in den südlich gelegenen Landschaften, so beruht dieses auf zwei Umständen. Die nördlichen Provinzen entwickeln in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters die reichste Bautätigkeit, welcher natürlich viele ältere Werke zum Opfer fielen. Dann aber haben die südlichen Landschaften, durch **Sprache, Recht, Überlieferung und Abstammung** von den fränkischen Provinzen unterschieden, die Kunstpflege überhaupt frühzeitiger mit Eifer **ergriffen, allerdings auch früher** abgebrochen.

Die Bauzeit der meisten romanischen Kirchen reicht bis in das 12. Jahrhundert hinein: die Grundlagen des Stiles, wie **er in den Kirchen in der Pro**vence, Auvergne, auf altem **aquitanischen und burgundischen Boden uns entgegentritt,** sind aber gewiß schon im vor**hergehenden Jahrhundert fest**gestellt worden. Schwerlich hätten sonst die einzelnen Provinzen sich zu so klar und bestimmt ausgebildeten Baugruppen zusammenschließen, und hier überall die Haupttypen eine so unbestrittene Herrschaft gewinnen können. Nach der Hauptkirche einer Landschaft richteten sich meist die Kirchen der kleineren Städte. So ist die Kirche St. Lazare in Autun das Muster für Beaune, Vienne und Lyon, die Kathedrale in Angoulême das Vorbild für St. Caprais in Agen, für die Abteikirche von Fontévrault, ja für die ganze Charente geworden. Diese Folgsamkeit deutet eine stetige längere Kunstübung an.

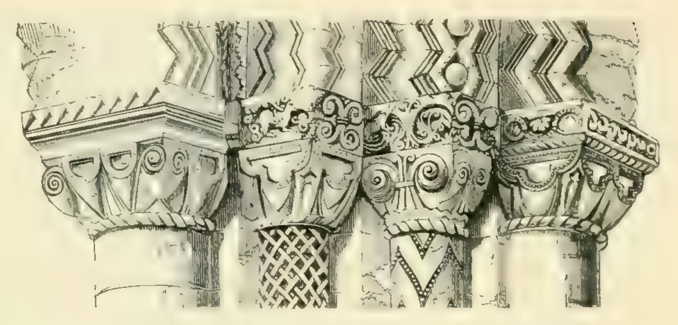


231. Kathedrale zu Durham.

Die Grundrißlösung und die Gewölbebildung fran-

232. Kapitell aus dem weißen Turm im Tower zu London.

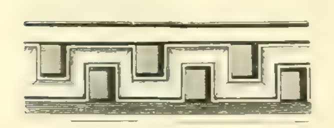
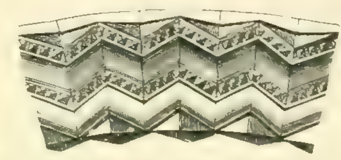
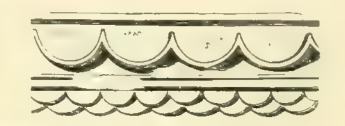


233. Kapitelle von St. Peter zu Northampton.

zösischer Bauten bieten mannigfache und interessante Abwechslung; in beiden finden sich entwicklungsfähige Keime, welche vollauf erklären, daß gerade Frankreich die Wiege einer neuen Stilbewegung, der Gotik, werden mußte.

Nach den beiden großen Sprachgebieten der Langue d'oeil und der Langue d'oc scheiden sich die Geltungsbezirke der an der flachen Holzdecke festhaltenden und der gewölbten Kirchenbauten. Die flachgedeckten Basiliken scheinen in Südfrankreich sich geringer, im Loirebecken jedoch noch bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts allgemeiner Verbreitung erfreut zu haben. Am Unterlaufe der Loire fand bald die einschiffige Saalkirche Aufnahme, die in der Touraine, in Anjou und im nördlichen Poitou auch für große Kirchenanlagen maßgebend wurde. In der 1008—1012 erbauten Abteikirche Beaulieu bei Loches spannte sich die Decke über einem 14,4 m breitem Raume. Der Flachdecke, die im Orleannais sich lange zu behaupten wußte, blieben auch viele Dorf-, Pfarr- und kleinere Klosterkirchen Nordfrankreichs bis in die Epoche der Frühgotik treu. Paris und Reims waren förmliche Mittelpunkte des Baubrauches. Natürlich verband sich mit dem System der flachgedeckten Basilika bald auch jenes der gewölbten, als das Mittelschiff die Flachdecke beibehielt, während man Chor und Seitenschiffe einwölbte. Dies Kompromiß mußte selbstverständlich auf bestimmte Fragen des Aufbaues seine Rückwirkung äußern, indem mit den Fortschritten der Seitenschiffswölbung die Säule allmählich vom Pfeiler verdrängt wurde. Wichtige Entwicklungsglieder dieser Gruppe waren nächst der allerdings später durchgreifenden Veränderungen unterzogenen Kathedrale St. Cyr von Nevers (910—1028) die Martinskirche in Tours und der von ihr beeinflußte Bau St. Sernin in Toulouse.

Ein überaus gestaltungsfähiges Motiv, das die romanische Kunst Frankreichs dem mittelalterlichen Kirchenbaue selbständig erschloß, war die zuerst in Westfrankreich geschickt gelöste **Anordnung eines den Rundchor umziehenden Umganges und der letzteren begleitenden, ausstrahlenden Kapellen**, welche wohl zunächst für die Aufstellung einer größeren Anzahl von Altären berechnet waren. Dieser Anordnungsgedanke, der die französische Baukunst in der Folgezeit noch so reich befruchtete, blieb ein spezifisch französischer, der selbst in der Provence und in der Normandie wie in Deutschland oder Italien nur ganz vereinzelt, in dem baugeschichtlich von Frankreich so stark abhängigen Spanien dagegen mehr Anklang und Verwendung fand. Die zuerst bei Notre Dame de la Coûture und beim Martinsmünster in Tours

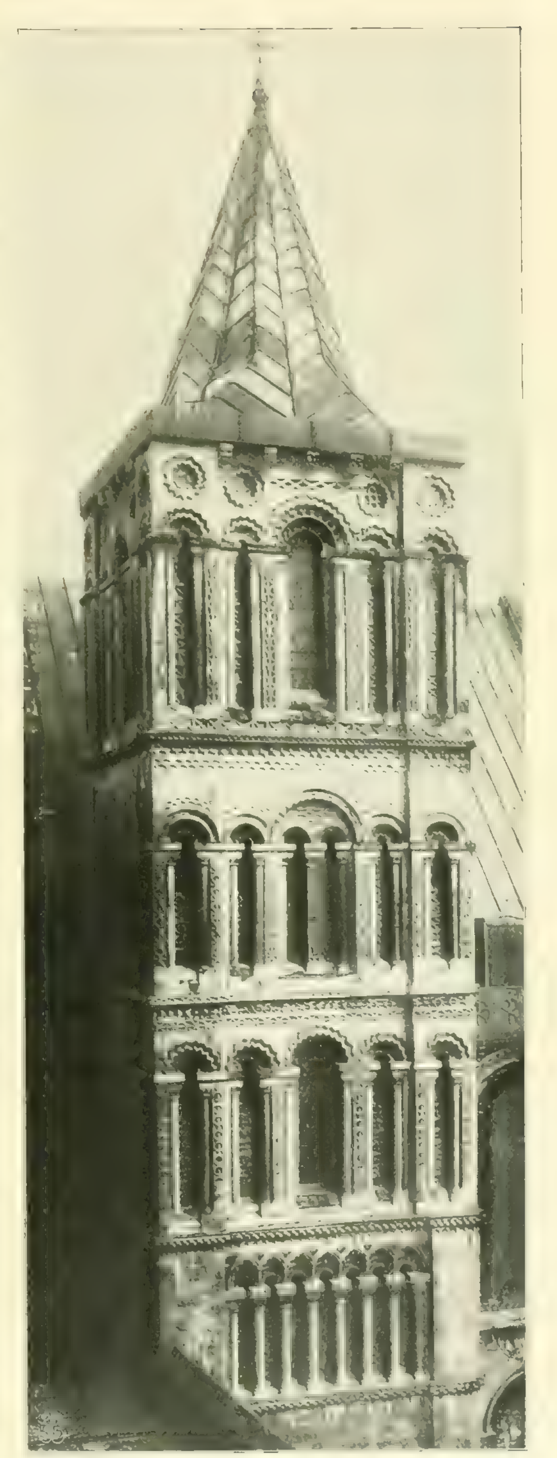




234. Normannische Bogen- und Friesornamente.

gegen das Ende des 10. Jahrhunderts auftretende Chorerweiterung wurde später auch von Cluny (Abb. 242) übernommen.

Wenn man den Ausgangspunkt für die Chorkapellenanordnung von St. Martin in Tours augenblicklich in den Kirchen und Klöstern Ägyptens zu suchen beginnt, so vermag das wohl an dem Verdienste Frankreichs um die Einführung und Verwendung dieses Motivs in der Kunst Europas kaum viel zu ändern. Von der Verwendung der Flachnischen in der Hauptapsis zu Erment, im Schenutekloster bei Sohag, in der Apsis des Deir Abu Hennis bei Antinoë oder in den Hofapsiden des großen Tempels zu Baalbeck, welche wie St. Martin in Tours die Fünfzahl der Nischen aufweisen, ist zum entwickelten Chorumgange mit vorgelagertem Kapellentanze doch noch ein weiter Weg.

Kloster Cluny war zunächst für eine andere, im 11. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts sich rasch verbreitende Chorbildung maßgebend, nämlich für den geradlinig verlaufenden Chorschluß und rechteckige Nebenapsiden. Diese namentlich in Burgund beliebte Anordnung fand auch über Frankreich hinaus Anklang, gewann durch das nach dem Muster von Cluny reformierte Hirsau innerhalb des Hirsauer Kongregationsverbandes einen bestimmten Einfluß auf die Baubewegung in Deutschland und wurde durch den berühmten Abt Wilhelm des Klosters St. Bénigne in Dijon nach der Normandie übertragen, wo die genaueste Übereinstimmung der Chorpartie der Klosterkirche in Bernay mit der Aureliuskirche in Hirsau nur aus dem Zurückgreifen auf das gemeinsame Vorbild erklärt werden kann.



235. Kathedrale zu Canterbury. Normannischer Turm.

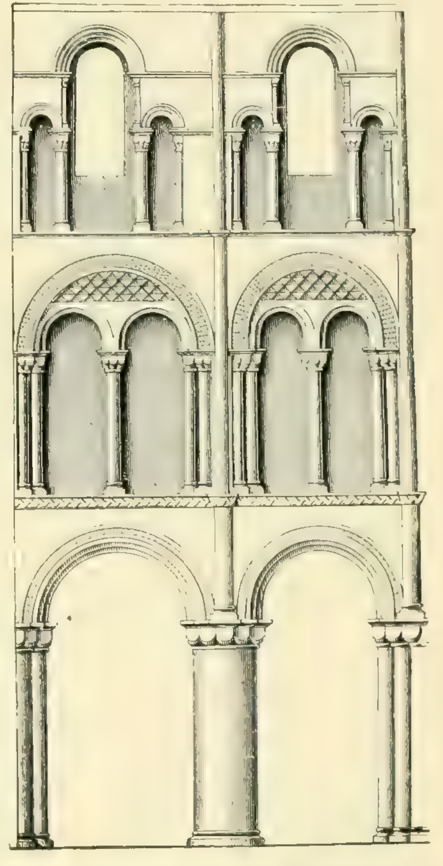
Da die Baubestrebungen Frankreichs in der romanischen Zeit hauptsächlich auf die Ausbildung der gewölbten Basilika gerichtet waren, so erklärt sich das verhältnismäßig seltene Vorkommen von Zentralanlagen. Bis ins Jahr 1001 reicht die vom Abte Wilhelm begonnene Rotunde von St. Bénigne in Dijon (Abb. 245) zurück, deren Krypta noch erhalten ist. Für diesen Bau und für die Kirche in Charroux im Poitou, die gleichfalls ein Langhaus an die Rotunde anschob, war die Kirche des heil. Grabes



236. Kirche zu Tewkesbury. Westfront.

vorbildlich. Auch in der Bretagne ist der Zentralbautypus nicht unbekannt. Ihn bevorzugte im Hinblick auf den Felsendom auf Moriah der Templerorden, der seinen abendländischen Hauptsitz in Paris hatte und hier einen Rundbau mit zweigeschossigem Umgang errichtete. Die Tempel zu Laon (Abb. 243) und Metz wählten den Achtecksgrundriß mit Beigabe einer Vorhalle und mit einem besonderen Altarhause.

Im allgemeinen wandten die Mitte und der Norden des Landes mehr einer reichen Planbildung und wirkungsvollen Gruppierung des inneren und äußeren Aufbaues ihre Aufmerksamkeit zu, während im Süden unter Nachwirkung der Antike die Raumgestaltung an erster Stelle blieb. Das bewußte Studium der Antike, das die Bildung einzelner Bauglieder beeinflußt, begann gegen das Ende des 11. Jahrhunderts am frühesten in der Provence, in anderen Landstrichen erst im zweiten Viertel des zwölften.



237. System der Kathedrale zu Peterborough.

Was der Baubewegung Frankreichs, die einer alle Anforderungen befriedigenden Lösung des Wölbungsproblems zusteuerte, einen großen Zug verlieh, war die Lebhaftigkeit der Beteiligung der verschiedenen Landschaften, welche bei einer großen Fülle bedeutender Bauunternehmungen zahlreiche wertvolle konstruktive und ästhetische Entdeckungen machten. Schon im 11. Jahrhundert kannte Südfrankreich Keilsteingewölbe mit einer gewissen Regelmäßigkeit des Fugenschnittes und hatte in seinen Formenschatz den Spitzbogen aufgenommen, der zunächst das Gewölbe beeinflußte, ehe er auch auf die Arkaden übertragen wurde. Byzantinische Anschauungen bestimmten vereinzelt die Wölbungsformen. Seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts fand das Rippengewölbe zunehmende Verbreitung und mit der Anwendung des Schlußsteines die Möglichkeit freierer Bildung.

Den Ausgangspunkt der Bewegung bildete das Tonnengewölbe, für Südfrankreich die gegebene Wölbungsform. Sie hatte sich wie die Flachdecke zunächst

mit der einschiffigen Saalkirche abzufinden, die in der Provence, in Aquitanien und Septimanien sehr beliebt war. Aquitanien und Languedoc bevorzugten als Gurtträger Halbsäulen, die Provence dagegen, die frühe polygonale Apsiden verwandte, pilasterartige Vorsprünge. In der Kathedrale zu Avignon und Orange sowie in der Kirche zu Cavaillon (Abb. 244) drängte sich die Idee der Kapellenanordnung auch an den einschiffigen Saal heran, dessen in der Mauerstärke ausgesparte Nischen sich sehr leicht zu Kapellen erweitern ließen.



238. Tür von der Kathedrale zu Ely.

Das eigentliche Gebiet der tonnengewölbten Basilika, die im Hauptschiffe Tonnengewölbe mit Quergurten, in den Seitenschiffen rippenlose Kreuzgewölbe anordnete, war Burgund mit teilweiser Einbeziehung des Rhonegebietes und der mittleren Loiregegend. Die Eingliederung eines als Blindgalerie behandelten Zwischengeschosses zwischen Lichtgaden und Scheidbogen erscheint als Vorstufe des später so beliebt gewordenen Triforiums. Burgund stützte seinen Formenapparat auf die römische Antike, deren zahlreiche Reste zur Nachahmung lockten und für die Bildung der Kapitelle, Gesimse und anderer Zierglieder die bald mehr bald minder frei benützten Muster abgaben. Die Provence bekundet darin weniger Selbständigkeit und fein auswählenden Geschmack. Die römischen Stadttore in Autun und Langres wurden eine Motivenfundgrube für die Kathedralen beider Städte. Antikisierende Pilaster beherrschen die senkrechte Gliederung; auf dem Triforium in Autun findet man die Stadttorattika wieder (Abb. 247).

Eine besonders hervorragende Stellung in der jüngeren burgundischen Schule fiel der Abtei Cluny zu, deren 981 geweihte flachgedeckte Säulenbasilika einem von 1088—1131 ausgeführten Neubau weichen mußte. Als seine Meister sind die Mönche Gauzo, ehemals Abt von Beaune, und der aus Lüttich gekommene Hezilo bekannt. Die fünfschiffige Anlage mit zwei Querschiffen, mit Umgang und Kapellenkranz im Chore, mit der dem älteren Baue offenbar entlehnten tiefen Vorhalle (Abb. 241), welche in Cluniazenserbauten gern nachgeahmt wurde,

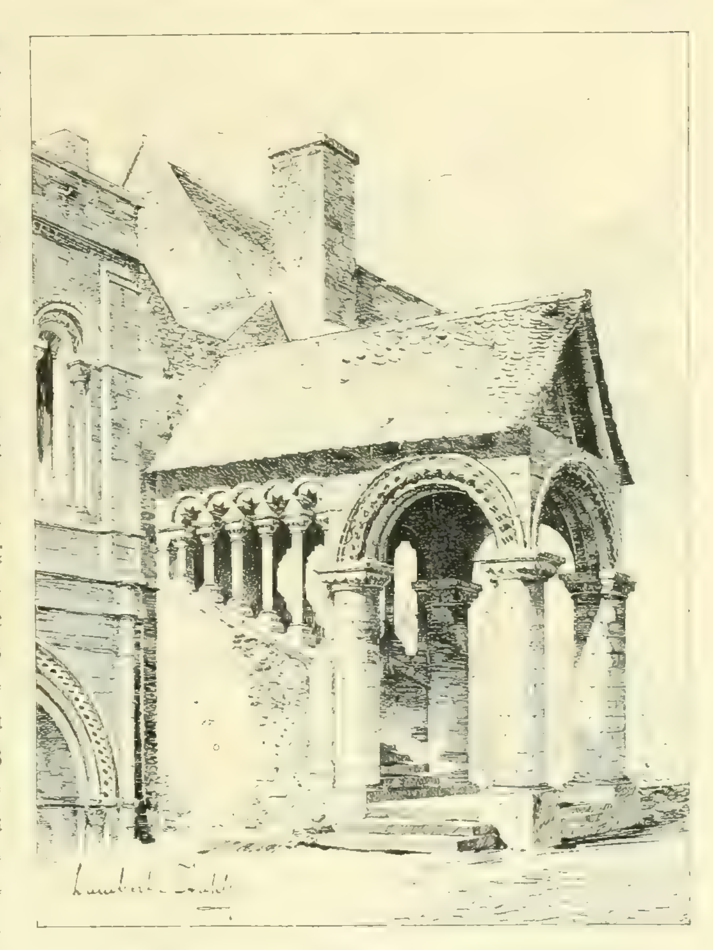


239. Galiläa in der Kathedrale zu Durham. (Um 1175.)

mit acht Türmen mußte einen großartigen Eindruck erzielen (Abb. 242), obzwar ihre Grundrißlösung keine Neuerungen brachte. Der eigentliche Fortschritt lag in der künstlerischen Durchbildung des Aufbaues, der in den Seitenschiffen Tonnen- und Kreuzgewölbe mit der Pfeilergliederung lebendigste Beziehung gewinnen ließ. Das System von Cluny klärte sich in der Kathedrale zu Autun durch Fühlungnahme mit der Antike wesentlich ab. Sonst beschränkte sich der Einfluß der sogenannten Bauschule von Cluny mehr auf Burgund und seine Nachbargebiete und hat beim Hinübergreifen nach Deutschland und der Normandie nur in der Hirsauer Kongregation eine selbständig geschlossene Weiterentwicklung erfahren.

Von hohem Interesse bleibt es, daß die geradlinig abschließende Choranordnung der älteren Klosterkirche in Cluny in derselben Zeit, als der kapellenreiche Neubau daselbst entstand, von den zur alten Einfachheit zurückkehrenden Zisterziensern wieder aufgenommen wurde. Dem Turmreichtume der Cluniazenser, mit denen sie im Verzicht auf die Krypta übereinstimmten, setzten sie die Abschaffung der Türme direkt gegenüber. Um den Chor und an der Ostseite des Querhauses mehrten sich rasch die Kapellen. Mit dem Bestreben nach Einfachheit der Gesamterscheinung paarte sich ein hoher Sinn für Zweckmäßigkeit im Technischen und Konstruktiven. Der in der burgundischen Baukunst nicht mehr unbekannte Spitzbogen wurde im Kreuzrippengewölbe bald mit großem Geschicke und Erfolge angewendet. Gleichsam von selbst kam man dabei zu einem wohlberechneten Strebesystem, welches nur das Freiliegen der Strebebogen zunächst perhorreszierte. Durchlaufende Travees über rechteckigem Grundrisse gelangten rasch zur ausschließlichen Verwendung. Auf Emporen und Triforien, auf reichere Ausschmückung der Kirche durch Gemälde, auf plastischen Schmuck wurde verzichtet, die Glasmalerei nur grau in grau zugelassen. Es steckt in der Zisterzienser-Bauweise vieles, was die französische Gotik eigentlich erst zum Ausreifen brachte; sie war in gewissem Sinne eine Vorläuferin der letzteren, die auch in anderen Ländern dem Eindringen und der Anwendung der Gotik durch weit ausge-

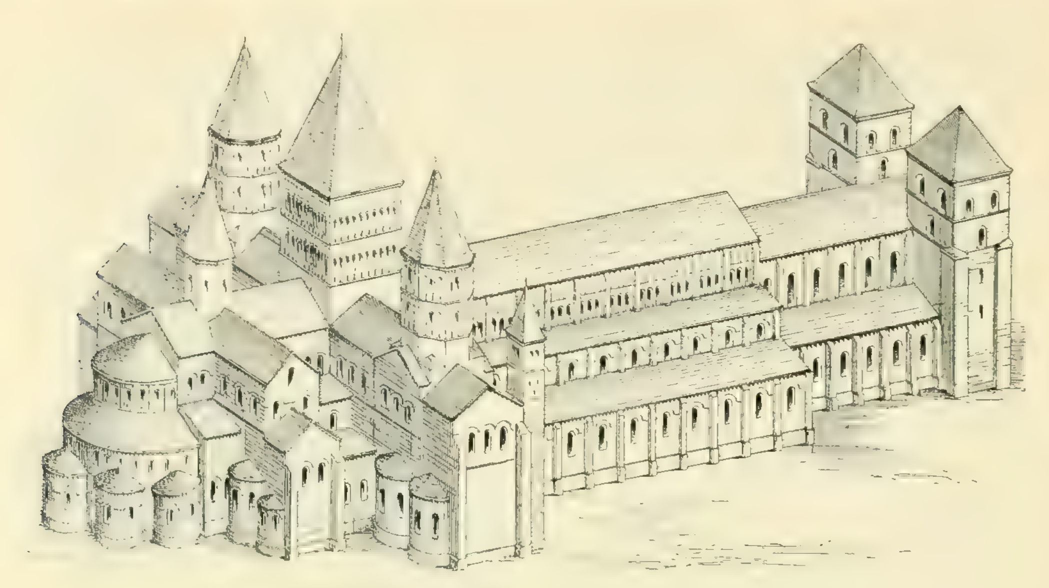
breitete Beziehungen die Wege gebahnt hat, aber erst seit der Mitte des 13. Jahrhunderts ihre Aufgabe als gelöst betrachten darf. Denn ihre Schöpfungen gaben immer mehr die zisterziensischen Sondertypen auf und verwerteten die Gedanken der großen französischen Kathedralen. In der wahrscheinlich 1128 gegründeten Kirche Vaux-de-Cernay, nördlich von Paris und in der burgundischen Klosterkirche von Fontenay (Abb. 246) sind die ältesten Typen der Hauptklöster Citeaux und Clairvaux erhalten, von denen sich Pontigny als eine Anlage großen Fortschrittes wesentlich unterscheidet. Einzelne Landschaften übertrugen auf den Zisterzienser-Grundriß die Sonderart ihrer Wölbungsgepflogenheit; so begegnen in den aquitanischen Klöstern Boschaud, La Couronne, La Souterraine und Orazine Kuppeln, Tonnen- und angevinische Kreuzgewölbe, in der Provence und im Languedoc tonnengewölbte Hallen in Fontfroide, Silvacanne oder Thoronet. Die fast gleichzeitig mit den Zisterziensern sich rasch verbreitenden Prämonstratenser, welche wiederholt Zisterzienser Gedanten verwerteten, dabei aber einer reicheren Kirchenausschmückung nicht abhold waren, erlangten für die Baubewegung des Mittelalters nicht entfernt die Bedeutung der Zisterzienser. Die letzteren ordneten die nicht vorspringenden Kapellen des Kapellenkranzes in einen geschlossenen Halbkreis ein, welcher am frühesten bei der 1163 geweihten Prämonstratenserkirche Dommartin begegnet.



240. Normannisches Treppenhaus in Canterbury.

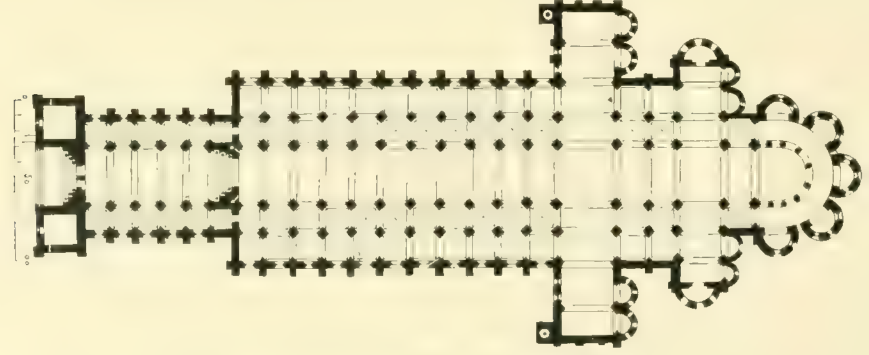
In Notre Dame du Puy und in der siebenschiffigen, mit Chorumgang, Kapellenkranz und zweischiffigem Querhause ausgestatteten Kirche St. Hilaire in Poitiers, welche ganz vereinzelt durch Verwendung des Klostergewölbes dem Basilikentypus geschickt die Raumgliederung der Kuppelbauten anzupassen verstand, erzielte man eine sehr bedeutende malerische Wirkung.

Ähnliches bieten die Kuppelkirchen Aquitaniens. Ihre Formen bestimmten nicht nur die Bautätigkeit in Périgord, Angoumois und Saintogne, sondern auch darüber hinaus nach Norden, Süden und Osten manch Bauwerk. In Anjou und Poitou nahm unter nordfranzösischem Einflusse die Kuppel die Form des kuppelförmigen Kreuzgewölbes an. Die Anfänge des westfranzösischen Kuppelbaues dürften kaum weit ins 11. Jahrhundert zurückreichen und lassen von Saint-Jean-de-Côle bei Thiviers über die Abteikirche von Solignac und Saint Etienne in Péri-



241. Die Klosterkirche in Cluny. (Nach Dehio und v. Bezold.)

gueux manchen Fortschritt und mehr eigene Entwicklung verfolgen, als man von mancher Seite zugestehen will. Die Übereinstimmung wichtiger Elemente westfranzösischer Kuppelbauten, wie der Kuppel auf Pendentifs, durchbrochener Pfeiler, des Quaderbaues, mit cyprischen Denkmälern in Nikosia, Larnaka, S. Barnabé läßt sich kaum für eine ausgesprochene Abhängigkeit dieser interessanten Baugruppe, die man mit Recht eine normale Etappe der Vergeistigung mittelalterlichen Kunstschaffens genannt hat, von cyprischen Vorbildern geltend machen. Die auffällige Berührung des Turmes von St. Front in Périgueux mit dem bekannten Grabmale der Julier bei Saint Remy zeigt den Meister im interessanten Umbilden antiker Motive, das ebenso in anderen Einzelheiten durchklingt. Der einschiffige Saal mit tonnengewölbter Decke ist auch hier wieder die einfachste Form. Sonst bleibt der Grundriß beim lateinischen Kreuze mit breit ausladendem Querhause vorherrschend. Die originellste Schöpfung dieser Baugruppe ist wohl St. Front in Périgueux, ein Werk aus dem Beginne des 12. Jahrhunderts, das als jüngstes in der Reihe der großen aquitanischen Kuppelkirchen in St. Etienne zu Périgueux, in Cahors und Angoulême auch die größte künstlerische Ausreifung zeigt. In Form des griechischen Kreuzes errichtet und mit fünf Kuppeln geschlossen (Abb. 248), gemahnt der Bau an S. Marco in Venedig, dessen direkte Nachbildung jedoch zweifelhaft erscheint. Die Anlage



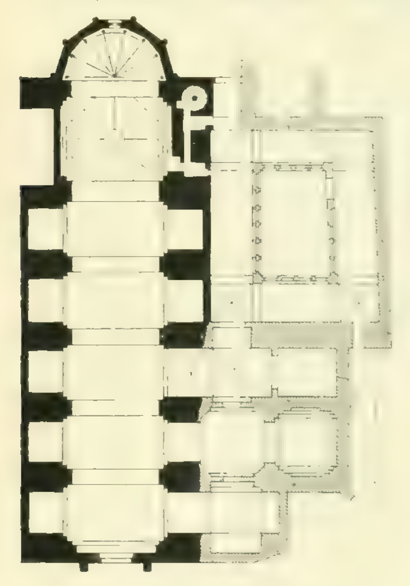
242. Grundriß der Klosterkirche in Cluny.

der Kuppel (Abb. 249) auf Hängezwickeln und andere Einzelheiten zeigen keine ausgesprochene Abhängigkeit von byzantinischen Kunstformen. Außer dem Kuppelbaue in Fontévrault ragen in diesem Denkmälerkreise noch die hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts errichtete Kathedrale St. Maurice zu Angers, in welcher der Unterschied zwischen statisch wichtigen und bloß raumabschließenden Bauteilen in einer von der Gotik völlig abweichenden Art und Weise ästhetisch verwertet ist, und St. Pierre in Poitiers hervor. Für die Beliebtheit des Kuppelbaues spricht seine Verwendung nicht nur bei großen Kathedralen und Klosterkirchen, sondern auch bei kleineren Gotteshäusern. So sind in den oben genannten Landschaften ungefähr vierzig den tonnengewölbten einschiffigen Sälen sich anschließende rechteckige Anlagen erhalten.

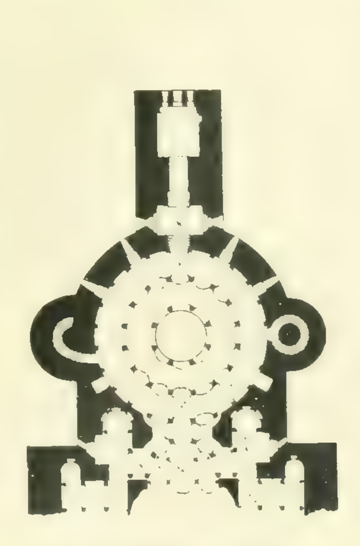


243. Die Templerkapelle zu Laon.

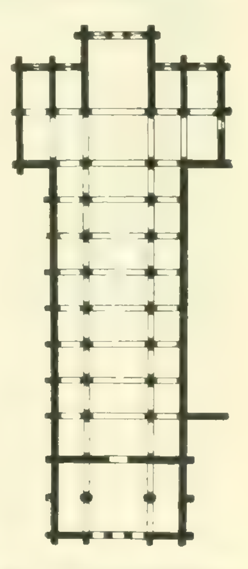
Der französische Gewölbebau hatte eine ausgesprochene Vorliebe für die Errichtung von Hallenkirchen, die nach dem Vorbilde der Römerbauten auf das Basilikaschema den Grundsatz einer möglichst gleich hohen Einwölbung des ganzen Langhauses ohne besonderes Überragen des Mittelschiffes übertrugen. Schon im 10. Jahrhunderte im Rhonetale auftauchend, beherrschte dieser Gedanke bald die Bautätigkeit der Mittelmeersgestade bis



244. Grundriß der Kirche zu Cavaillon.

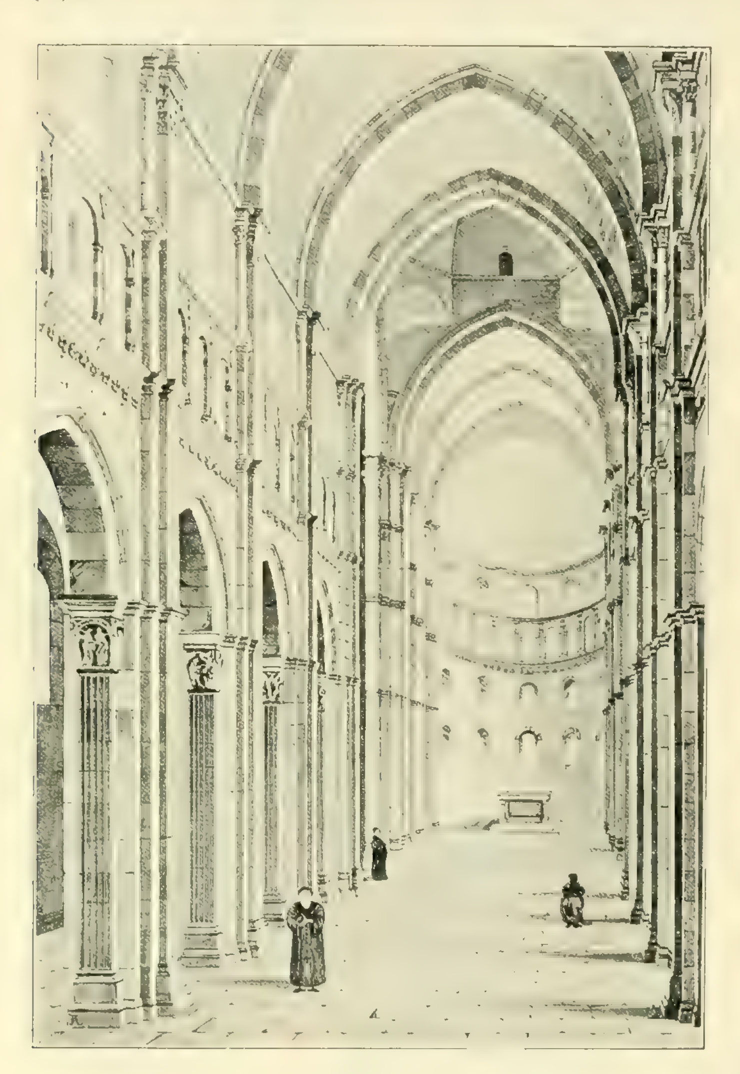


245. St. Bénigne in Dijon.



246. Zisterzienserkirche von Fontenay.
Nach Dehio und v. Bezold.

nach Spanien hinab. Es kam bei dem Hallenkirchenbaue vor allem auf die direkte Widerlagerung des Mittelschiffsgewölbes durch Wölbungen der Seitenschiffe an, eine Aufgabe, die verschiedenartig erfolgreich gelöst wurde. Die wenig vortretenden, in der Auvergne wie im Poitou oft ganz fehlenden Strebepfeiler sind nach Römervorbild durch Pilaster ersetzt, welche Blendbogen verbinden. Das Streben nach Weiträumigkeit tritt überall hervor, die Betonung des Mittelschiffes gegenüber den Seitenschiffen entschieden zurück. In Südfrankreich verlor die Hallenkirche seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts an Geltung; im Westen erhielt sie sich auch über die Mitte desselben hinaus. Die in dieser Baugruppe beliebte reiche Fassadendekoration veranschaulichen Notre Dame la Grande in Poitiers (Abb. 250) und die Nikolauskirche in Civray, die bereits perspektivischen Künsteleien nicht abhold sind. Die vom Könige Heinrich II. von England 1161 begonnene, durch einheitliche Raumwirkung ausgezeichnete Kathedrale von Poitiers vermittelte den Hallenkirchengedanken der französischen Gotik.

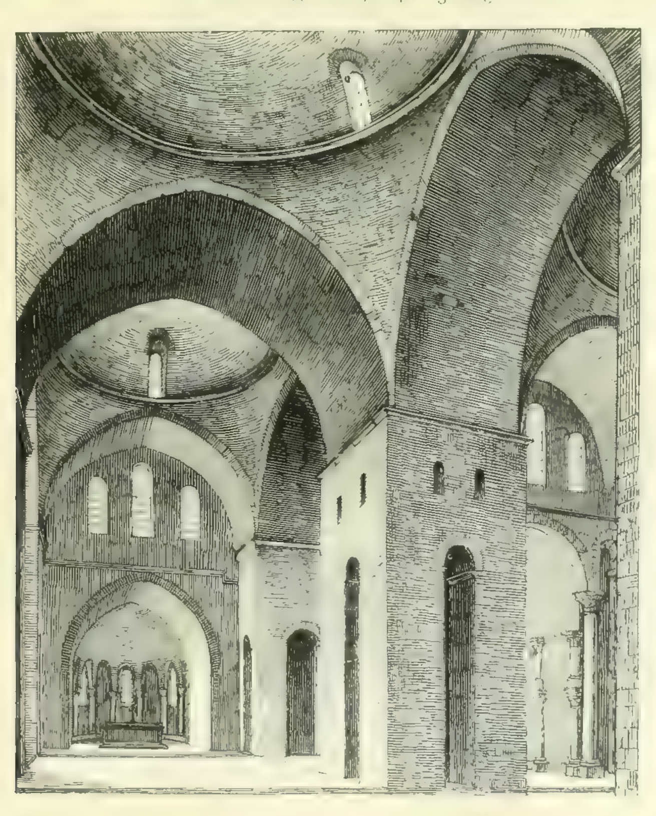


247. Inneres der Kathedrale zu Autun.
(Nach Dehio und v. Bezold.)

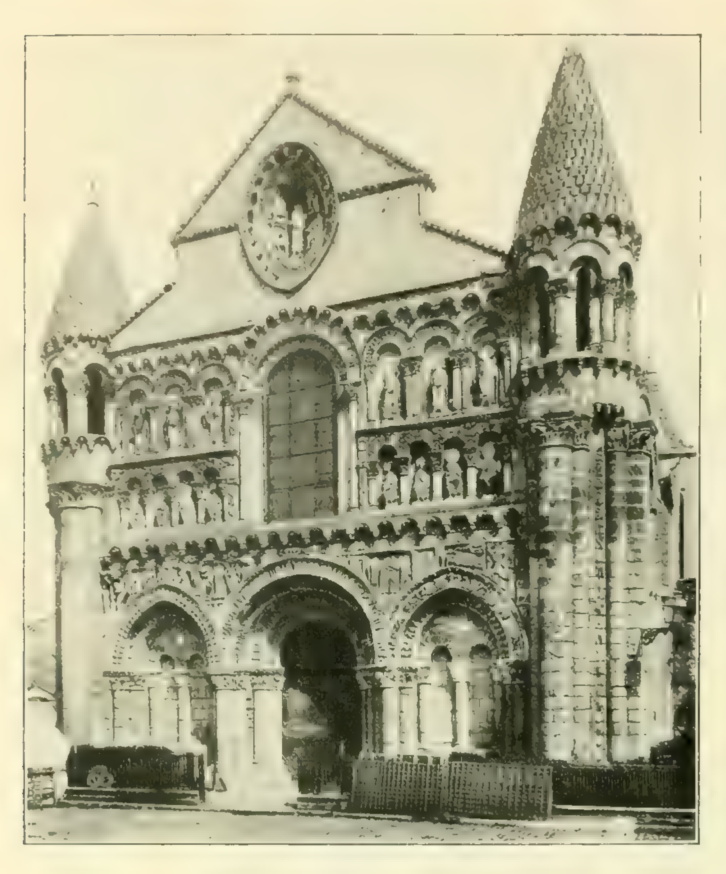
Hallenkirche und Basilikaschema wurden in Westfrankreich bald zu einer Kompromißbildung hingedrängt, welche die Konstruktionsvorteile der ersteren einem sonst allgemein gültigen Typus dienstbar machen wollte. Man glaubte dies durch zweigeschossigen Aufbau der Seitenschiffe erreichen zu können. Der Chor hielt an dem Umgange und den ihn begleitenden Kapellen fest. Die fünf ungleich hohen Abteilungen des Querhauses mit gewaltiger Steigerung der Vierungshöhe verwenden Kloster- und Tonnengewölbe. Die Pfeiler sind eng gestellt, die Beleuchtung unzureichend, da die Oberteile des Mittelschiffes zu schwach erhellt werden. Das eigentliche Geltungsgebiet dieses Typus ist die Auvergne, nach welcher auch die Wölbungsart der an das Mittelschiff anschließenden zweigeschossigen Seitenschiffe das auvergnatische Gewölbesystem benannt ist. Über den kreuzgewölbten Seitenschiffen ziehen sich Emporen hin, deren Halbtonnen-



248. St. Front zu Périgueux.



249. St. Front zu Périgueux.

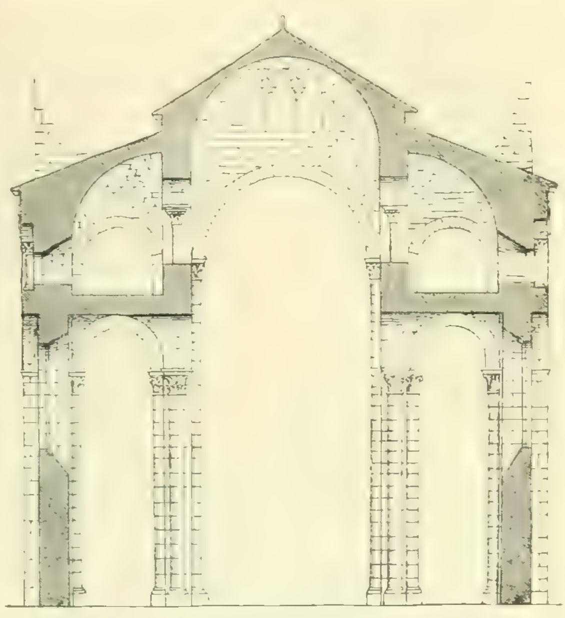


250. Notre Dame zu Poitiers.

wölbungen den Druck der Mittelschiffsgewölbe auf die Umfassungsmauern (Abb. 251) hinüberleiten. Ein besonders charakteristisches Werk des auvergnatischen Systems ist die weithin als mustergültig betrachtete Kirche Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand (Abb. 252), deren Thema Saint Paul in Issoire (Abb. 253) in höherem Sinne weiter entwickelte. Für die Abteikirche in Conques wurde St. Sernin in Toulouse vorbildlich, fünfschiffig mit dreischiffigem Querhause und stattlichem Vierungsturme. Hier wich man jedoch bereits mehrfach von den auvergnatischen Eigentümlichkeiten ab, die auch St. Etienne zu Nevers mit der selbständigen Beleuchtung des Mittelschiffes überwindet. Außerhalb der Auvergne verwenden Burgund und das Rhonegebiet, Nivernais, Limosin, Berry und Bourbonnais sowie der Südwesten von Languedoc die Halbtonnen, deren Gebrauch in der Westschweiz, so bei der Johanneskirche in Grandson, gar nicht überrascht; bei letzterer wirken die Halbtonnengewölbe der einstöckigen Seitenschiffe im Anschlusse an das in voller Tonne gewölbte Mittelschiff nahezu strebebogenartig und lassen fast einen Übergang zur Gotik durchklingen.

Von den Kreuzgewölben der Seitenschiffe war zur Anwendung desselben Wölbungssystems im Mittelschiffe eigentlich nur ein Schritt. Man tat ihn am konsequentesten zunächst in Frankreich, ohne dabei mit den anderen Gepflogenheiten ganz zu brechen, so daß in einzelnen Gebieten, wie in Burgund, Süd- und Westfrankreich Kreuzgewölbebasiliken mehr vereinzelt begegnen. Für das Mittelschiff bevorzugte man bald das Kreuzrippengewölbe, indes die Seitenschiffe am einfachen Kreuzgewölbe festhielten. In einem ganz bestimmten Zusammenhange mit dem gebundenen Systeme des Grundrisses setzten die sechsteiligen Rippengewölbe ein, die dadurch entstanden, daß auch auf die früher nur als Arkadenträger funktionierenden Zwischenpfeiler, welche zur vollen Mittelschiffshöhe emporgeführt wurden, Zwischenrippen aufgesetzt wurden. Anjou und Poitou beteiligten sich am hervorragendsten an der Einführung und Ausgestaltung angevinischer Gedanken, die nächst St. Aignan besonders in der 1158 geweihten Kathedrale von Le Mans schon ungemein ausgereift erscheinen. Noch bedeutender ist die Abteikirche in Vezelay mit ihrer etwas später erbauten Vorhalle. Die Picardie verhielt sich gegen die Ausführung sechsteiliger Gewölbe ablehnend.

Im Zusammenhange mit der westfranzösischen Architektur entwickelte sich in der Normandie ziemlich früh eine mehr selbständige Richtung. Sie begnügte sich nicht damit, von den Cluniazensern Choranlage und doppeltürmige Fassade zu entlehnen, sondern steuerte schon im 11. Jahrhunderte zielbewußt der Lösung des Problems der vollständig kreuzgewölbten Basilika zu, die ihr auch am Beginne des 12. Jahrhunderts gelang. Übersichtlichkeit der Anordnungsgedanken, Klarheit aller Grundrißverhältnisse, Regelmäßigkeit und nachdrücklichste Betonung aller struktiv wichtigen Glieder, Gefühl für Raumwirkung und ansprechende Massenbewältigung zeichnen die Schule aus. Das gebundene System bestimmte die Langhausentfaltung der in Form des lateinischen Kreuzes angelegten Basilika mit den geradlinig schließenden Nebenchören; seine Verwendung begünstigte, je mehr der ursprüngliche Stützenwechsel sich mit den Wölbungsfortschritten verlor, die Einführung der sechsteiligen Gewölbe. Triforien beleben die Mittelschiffswände. Die Ornamentik verwertet manchmal überreich die auch in England gebräuchlichen, oben bereits erwähnten Motive, die den Ausstrahlungsgedanken etwas einseitig betonen. Die Überreste der noch den Stützenwechsel festhaltenden Abteikirche von Jumièges (1040—1067) sind das älteste Werk des normannischen Systems, das in der Abteikirche von Bernay noch nicht abgeschlossen war. Das Hervorragendste leistete normannische Baukunst in dem 1077 geweihten Langhause von St. Etienne in Caen (Abb. 254). Die hier geltenden Anschauungen bestimmten die Ausführung der Kirchen St. Nicolas und Ste. Trinité zu Caen; der letzteren rechteckiges Kreuzrippengewölbe wurde in Mont St. Michel nachgebildet.



251. Notre Dame du Port zu Clermont. (Querdurchschnitt.)

Mit den französischen Kathedralen wetteifern an architektonischer Schönheit einige Kreuzgänge, so in Aix, St. Trophime zu Arles (Abb. 255) und beim Kloster Vaison.



252. Notre Dame du Port zu Clermont.



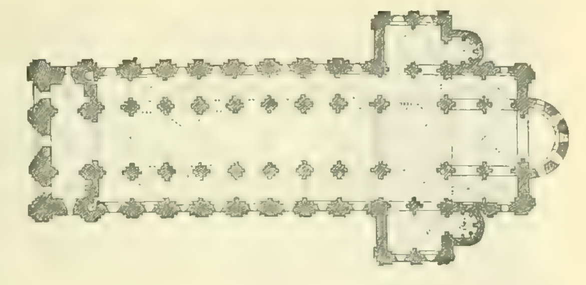
253.[F] Saint Paul in Issoire.

Als Besonderheiten in der Ornamentik begegnen in der Provence Entlehnungen aus der Antike, wie Eierstab, Mäander, in Aquitanien neben Pflanzen- und Tiermotiven frühe Nachbildungen der menschlichen Gestalt.

Ein bautechnisches Sondergebiet bildet in Südfrankreich die den Backstein verwendende Gegend am Oberlaufe der Garonne und ihrer Nebenflüsse. St. Sernin bleibt der stattlichste Vertreter dieser Richtung, der zwar für die reicheren Bauformen überall Haustein benützt, jedoch in dem quadratischen Formate der für die großen Mauermassen gebrauchten dünnen Ziegel wieder durch spätrömische Vorbilder beeinflußt ist.

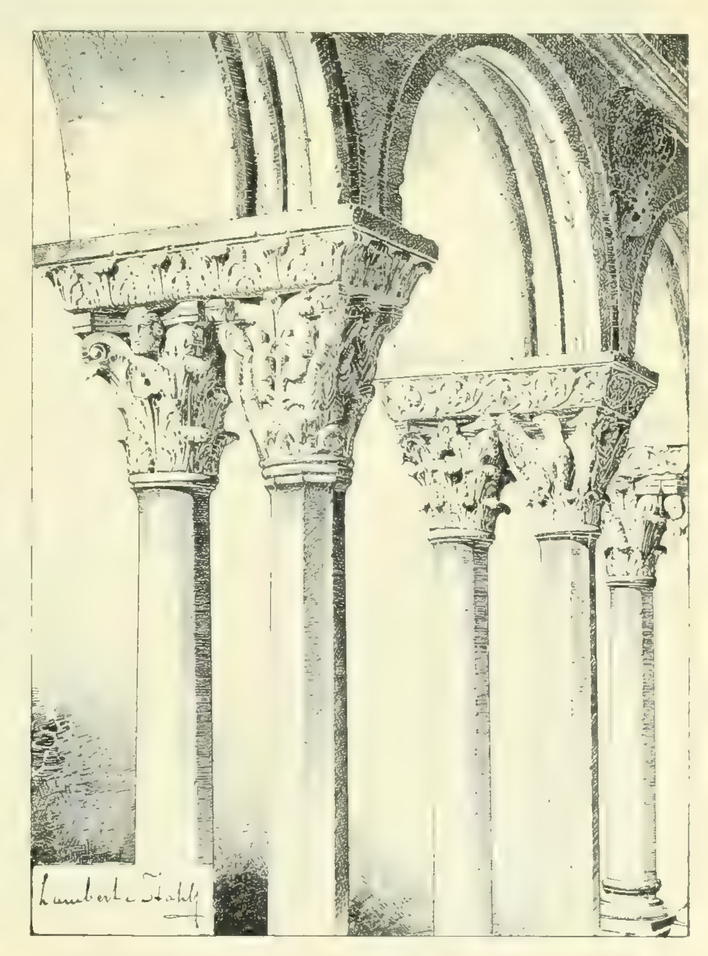
Die Baubewegung Frankreichs, auf dessen Boden während der romanischen Epoche die mannigfachsten Einflüsse sich treuzten, und neben der Ritterschaft ein hochentwickeltes Mönchtum der mächtigste Förderer der Kunst, und zwar einer nationalen Baukunst, wurde, war ebenso lebhaft wie reich an hervorragenden Schöpfungen. Sie bereiteten würdigst die großartige Entwicklung und das siegreiche Vordringen der französischen Gotik vor, deren Geschlossenheit

die naturgemäße Folge der immer mehr zur Einheitlichkeit sich durchringenden romanischen Wölbungsversuche war.



254. St. Etienne zu Caen.

Spanien. Auch Spanien darf als ein sehr ertragreiches Gebiet für die Kunstgeographie des Mittelalters betrachtet werden. Der Süden des Landes stand unter maurischer Herrschaft und trieb reizende Blüten orientalischer Kunst; langsam rückte im Norden die Macht christlicher Fürsten vor, und hob sich wieder christliche Bildung. Die Werke des lateinisch-byzantinischen Stiles, der im christlichen Spanien sich dem arabisch-byzantinischen parallel entwickelte, befriedigen zunächst nur sehr bescheidene Bedürfnisse und Ansprüche, sind entweder wie Sta. Cristina zu Lena einfach saalartig oder dreischiffige Anlagen. Zu letzteren zählen die angeblich vom Könige Ramiro um 850 als Palast erbaute Kirche S. Maria de Naranco bei Oviedo (Abb. 256), deren Wölbungsgurten origineller Figurenschmuck hebt, die durch platten Chorschluß auffallende, 892 geweihte Benediktinerkirche San Salvador von Val de Dios und die 914 vom Grafen Wilfredo II. demselben Orden bestimmte Kirche San Pablo del Campo zu Barcelona. Überall begegnen die wohl germanischer Formensprache entlehnten Kerbschnittornamente, die schon bei S. Miguel de Lino (um 845) bei Oviedo sich finden, mehrfach Anklänge an die Antike oder byzantinische Einflüsse, vereinzelt mit der Verwendung des Hufeisenbogens, der namentlich an der das Langhaus von S. Miguel de Escalada bei Leon begleitenden äußeren Bogenhalle (geweiht 913) entschieden auftritt, auch das Hinübergreifen auf Formen des arabisch-byzantinischen Stiles. Die Ausführung der Tonnenwölbung verrät eine unverkennbare Ängstlichkeit der Bautechnik, die über derbe Schwerfälligkeit noch nicht hinauskommt.



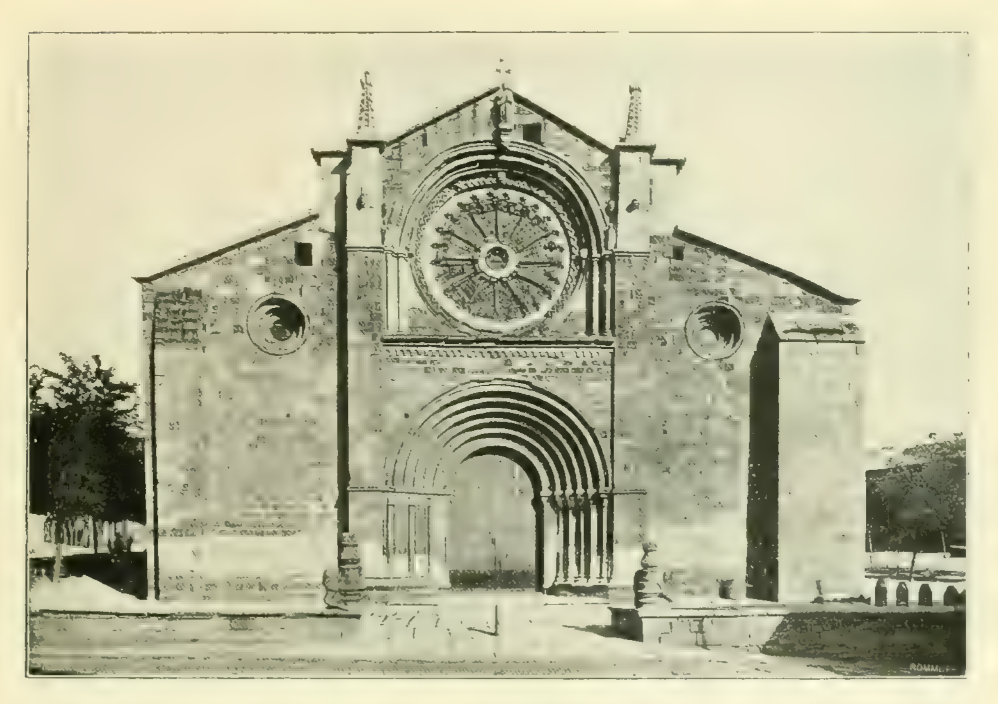
255. Aus dem Kreuzgange von St. Trophime in Arles.

Unter dem Einflusse französischer Architektur erreichte der romanische Stil in Spanien während des 11. und



256. Inneres der Kirche S. Maria de Naranco bei Oviedo. (Junghändel.)

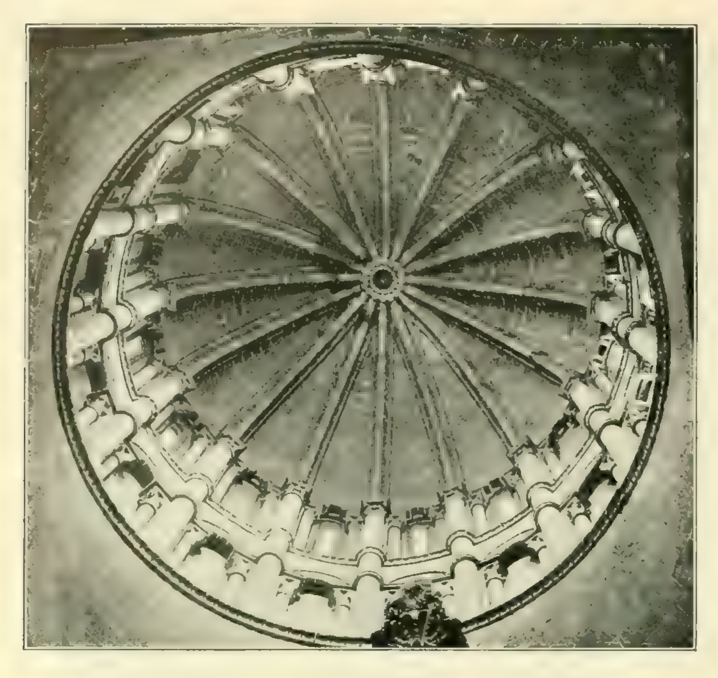
12. Jahrhunderts eine hohe Blüte. Von Cluny wie durch die Zisterzienser, von der Auvergne, Languedoc und aus burgundischem Gebiete spinnen sich die Fäden künstlerischer Beziehungen nach der pyrenäischen Halbinsel, wohin auch französische Meister schon im 11. Jahrhunderte berufen wurden. Der Franzose Florin de Pituenga und der römische Meister der Geometrie, Casandro, erbauten zwischen 1088—1099 S. Pedro in Avila (Abb. 257), wo im 12. Jahrhunderte unter dem Sohne Raimunds von Burgund S. Vicente begonnen wurde. Hier berührten sich bei demselben Bauwerke Tonnen- und Kreuzgewölbe. Die Kuppel über der Vierung und die zweitürmige Westfassade mit der Vorhalle deuten darauf hin, daß neben französischen Einflüssen vereinzelt auch andere Geltung erlangten. Die 1123 vom Bischofe Bernhard von Agen, einem Südfranzosen, geweihte Kathedrale von Siguënza berührt sich mit Einzelheiten jener in Autun und Poitiers. Das Motiv der Kuppeltürme, das vielleicht durch die in Périgord, Angoumois und Saintonge während der Blütezeit des romanischen Stiles so beliebten Kuppelkirchen Verbreitung fand und von aquitanischem Boden herübergedrungen sein mag, erfährt frühe eine eigenartige Bereicherung. Bei der Kathedrale von Zamora, die von dem französischen Bischofe, dem Benediktiner Bernardo (1125 –1149) begonnen wurde, bei der Kollegiatkirche im benachbarten Toro (Abb. 258) und bei der Klosterkirche Hirache in Navarra umgeben je vier kleine Ecktürmchen den massigen Bau der Vierungskuppel. Der Chor mit den drei Parallelapsiden bei der alten Kathedrale in Salamanca (Abb. 259), bei welcher die Kreuzgewölbe schon von allem Anfange an geplant waren, erzielt eine bedeutende Wirkung. Die hier vorbildlich gelöste Anordnung erfreute sich im spanischen Kirchenbaue, der außen dem Langhause wie in S. Millan zu Segovia gern Säulenhallen angliederte, einer großen Beliebtheit. Der 1091 begonnenen Kathedrale in Avila geben zwei Wehrgänge über schwerem Konsolengesimse ein merkwürdig festungsartiges Aussehen, das zu der Stadtummauerung vortrefflich gestimmt ist (Abb. 260). Die Kathedrale von Santiago de Compostella, dem weltberühmten Wallfahrts-



257. S. Pedro in Avila. (Junghändel.)



258. Die Kollegiatkirche in Toro. (Junghändel.)



259. Gewölbe der alten Kathedrale zu Salamanca.

orte des Mittelalters, seit dem Anfange des 12. Jahrhunderts im Baue, entlehnt wohl St. Sernin in Toulouse die Gedanken der Anlage und des Aufbaues. Mit Rücksicht auf die zahlreichen Pilgerscharen, welche sich hier zeitweilig sammelten, empfingen alle Räume die größte Ausdehnung. Über den Seitenschiffen wurden noch Emporen angelegt, um das Querhaus ziehen sich ebenfalls niedrigere Seitenschiffe herum. Der gleichen Rücksicht danken nicht minder die Freitreppe und die reichen, zum Eintritte einladenden Portale — den provenzalischen im plastischen Schmuck verwandt — den Ursprung. Das Mittelschiff, sowohl des Langhauses wie des Querhauses, ist mit gegurteten Tonnengewölben, die niedrigen Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben gedeckt; über den Emporen der letzteren steigen halbe Tonnen empor (Abb. 261). Gleich den konstruktiven Teilen des Langhauses weist auch die Chorentwicklung mit halbkreisförmigem Umgang und fünf ausstrahlenden Kapellen auf ein französisches Vorbild hin. Die Kathedrale von Santiago, 1188 vollendet, übt nahezu einen ähnlichen Eindruck wie die großen gotischen Dome, wozu die reich gegliederten Pfeiler des Mittelschiffes wesentlich beitragen. Die Santiago de Compostella bestimmenden Anordnungsgedanken gewinnen — natürlich in bescheidenerem Maßstabe — auch Einfluß auf die 1129 begonnene Ka-



260. Die Kathedrale in Avila. (Junghändel.)

thedrale in Lugo und auf die 1149 geweihte Kirche S. Isidoro in Leon.

Französischer oder richtiger burgundischer Einfluß macht sich geltend bei der Benediktinerkirche Santa Maria zu Ripoll. Zu besonders vornehmer Einfachheit und künstlerischer Schlichtheit erhebt sich die Zisterzienserkunst in den teilweise in Ruinen liegenden Kirchen der Klöster de la Oliva (1198 vollendet), Santa Maria de Aguilar (von kastilischen Großen gestiftet) und Nostra Señora de Iranzo zu Abarzuza, das Predo de Paris, Bischof von Pamplona, 1176 mit Mönchen aus dem französischen Kloster Scala Dei besetzte. Beachtenswerte Kreuzgänge erhielten sich in S. Juan de la Pena zu Huesca, S. Cugat del Valles (Abb. 262), S. Petro la Rua bei Estella, ein prächtiger Kapitelsaal in Carracedo el Real.



261. Kathedrale von Santiago de Compostella. (Nach Street.)

Eine besondere Baugruppe bilden die Anlagen der Templer. Interessanter als die stattlichen Reste ihres Schlosses Ponferrada sind die Kirche Sta. Vera Cruz bei Segovia (1204) und die mit dem Hauptanordnungsgedanken derselben übereinstimmende Templerkirche in Eunate (Abb. 263). Die Nachbildung des Felsendomes auf Moriah wählt für die Zentralanlage einmal das Zwölf-, das anderemal das Achteck und verwertet für den dreigliedrigen Chor im ersten Falle das Motiv der Chorgliederung wie bei der alten Kathedrale in Salamanca, während im zweiten nur ein einfaches Altarhaus sich anschließt. Hier wie dort ist der Zusammenhang mit Baugedanken des Tempels zu Paris, Laon (vgl. Abb. 243) oder Metz ganz evident. Sehr originell präsentiert sich die den Bau zu Eunate umgebende Arkade. Südfranzösischen Saalkirchen nähert sich die einst den Templern gehörige Magdalenenkirche in Zamora.

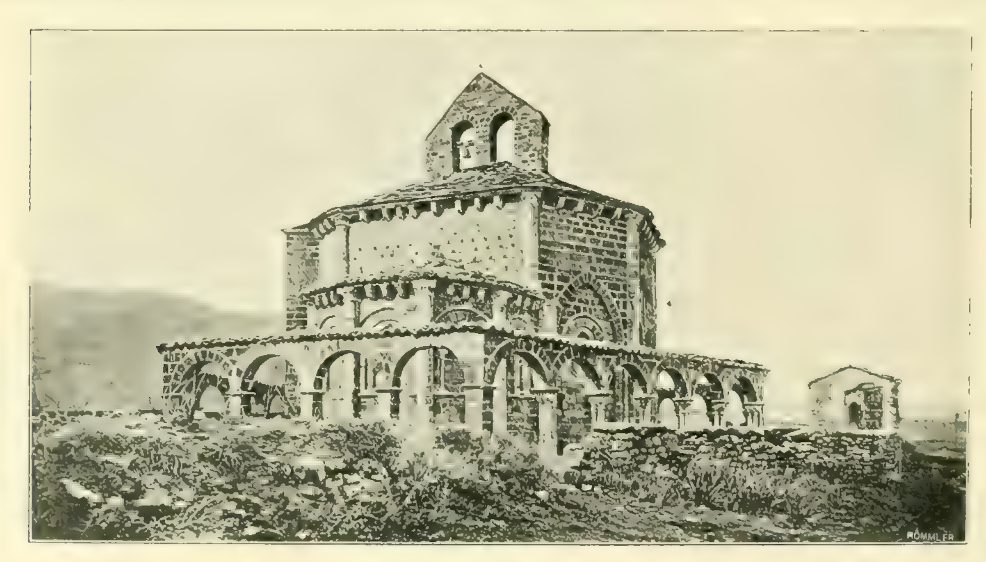
Höchst beachtenswerte Denkmale bleiben die romanischen Prachttore in Puenta la Reina, Tudela und Estella, mit französischem Einschlage der Portalschmuck von Sta. Maria la Real zu Sanguësa. Zu imponierender Wirkung steigert sich das Schmuckbestreben in der Portalhalle von Santiago de Compostella.

Aus der Berührung des romanischen Stiles mit der Bauweise der Mauren erwuchs ein eigener Mischstil, der nach der letzteren Vertreibung noch in dem sogenannten Mudejar ausklang. Maurische Meister wurden von christlichen Herrschern mit Bauaufträgen bedacht; ja noch 1275 erfreute sich die Verwaltung der Moschee zu Cordoba des Zugeständnisses, steuerfrei allzeit vier maurische Handlanger, zwei Maurer und zwei Zimmerleute für die Instandhaltung der Kathedrale beschäftigen zu dürfen. Solche Verhältnisse erklären es, daß die Basilika Santiago de Arrabal in Toledo in der Grundrißanordnung kirchlicher Überlieferung folgt, im Aufbau und nach der technischen Seite hin mohammedanisch-mauretanischer Baugepflogenheit sich anschließt. Den Zackenschmuck der Archivolte am Bischofstore der Kathedrale in Zamora bestimmten maurische Vorbilder (Abb. 264).

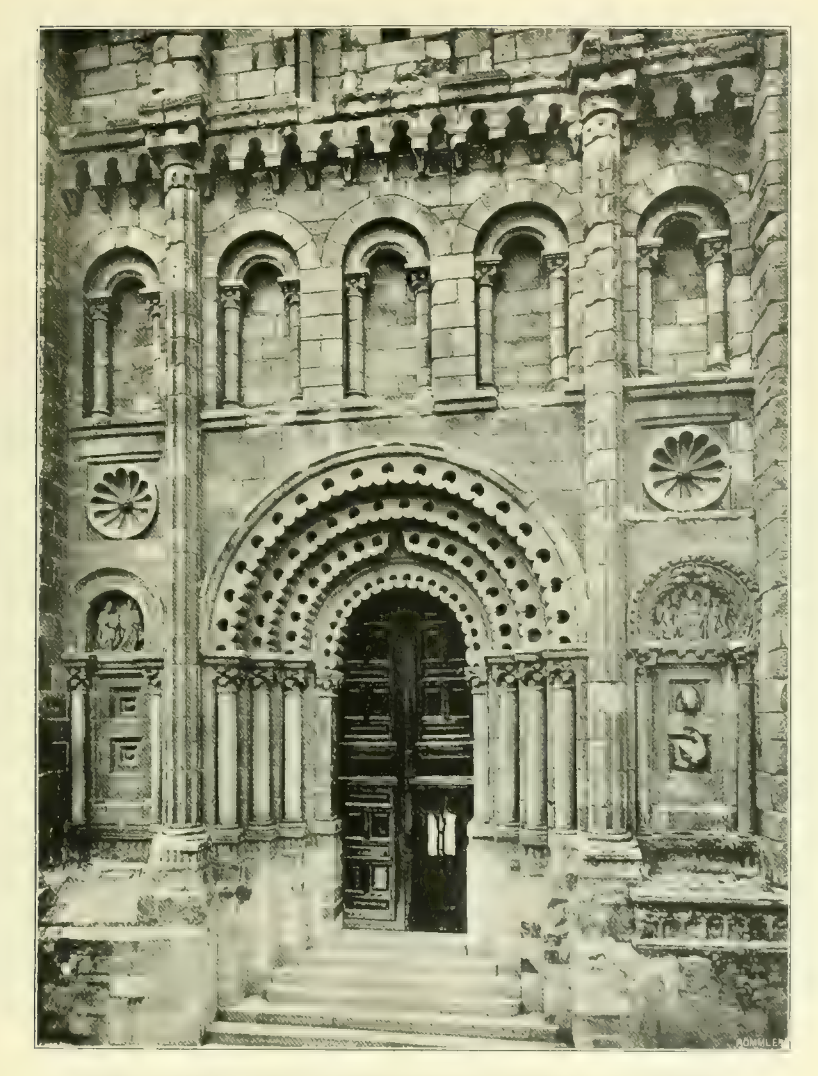


262. Kreuzgang im Kloster S. Cugat del Valles. (Junghändel.)

Im allgemeinen zeigt die Grundrißentwicklung der spanischen Kirchen keine allzu lebhafte Bewegung. Lange behauptet das Tonnengewölbe seine Geltung und erhält sich sogar vereinzelt neben dem Kreuzgewölbe in demselben Bauwerke. Das Innere des oft wuchtigen Steinbaues wirkt wiederholt ebenso ernst als schwerfällig und wird erst später leichter und freier. Die anfangs manchmal schwer lastenden Kuppeltürme, auf welche die Vierung größerer spanischer Kirchen nicht verzichten mag, gewinnen bei immer glücklicherer Bewältigung der Massen durch geschickte Gruppierung der Nebentürmchen einen feinen Zug ins Malerische. Die Detailbehandlung der



263. Templerkirche in Eunate. (Junghändel.)



264. Das Bischofstor der Kathedrale in Zamora. (Junghändel.)

Portale und Kapitelle schreitet zu eleganten, vornehmen Bildungen vor, die Blattwerk, Tier- und Menschengestalt gleich meisterlich verwenden lernen. Bei der wiederholten Berührung mit der schmuckfrohen Maurenkunst ist es geradezu natürlich, daß in Spanien einfache Schlichtheit romanischer Kunstübung immer entschiedener in einen Dekorationsstil übergeht.

In dem benachbarten Portugal folgte der Grundriß der Kathedrale von Coimbra den altkastilischen Anlagen von Avila, Segovia und Salamanca, der Aufbau dem auvergnatisch-tolosanischen Systeme. Der merkwürdige Zentralbau der 1162 errichteten Templerordenskirche zu Thomar legt um einen achteckigen zweigeschossigen Mittelbau, den eine zinnengekrönte Plattform abschließt, einen sechzehnseitigen Umgang. Die 1222 geweihte Zisterzienserhallenkirche in Alcobaça benützte das Chorschema von Clairvaux mit Anklängen an die auch bei Dommartin und Heisterbach auffallende Fassung und ahmte die kuppeligen Kreuzgewölbe Westfrankreichs nach.

Italien. Unter ganz anderen Lebensbedingungen als diesseits der Alpen entwickelte sich die **mittelalterliche** Kunst in Italien. Die Trümmer der alten Welt lagen hoch und zwangen das



265. San Marco in Venedig.

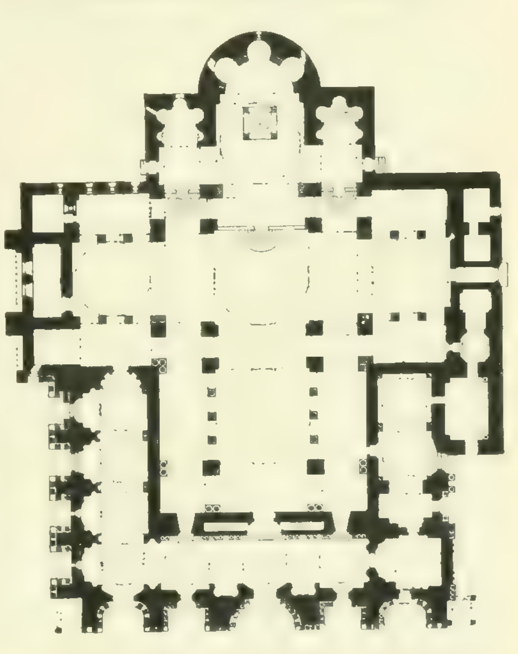
neue Geschlecht zu langsamen Schritten. Der Aufbau des mittelalterlichen Kulturreiches hatte hier mit größeren Schwierigkeiten zu kämpfen als im Norden. Die Kirche war in Italien nicht der ausschließliche Schöpfer und Träger der Bildung, blieb vielmehr, namentlich in den früheren Jahrhunderten, im Kreise der Anschauungen und Interessen des Landes und Volkes eingeschlossen. Wie in der Römerzeit, so war auch im Mittelalter das städtische Wesen vorherrschend. Die Städte aber, in welchen sich die Reste alter Gesittung am lebendigsten erhalten hatten, und von welchen der spätere geistige Aufschwung ausgehen sollte, bedurften längerer Sammlung, ehe sie diese Aufgabe erfolgreich übernehmen konnten. Vorher mußte erst die Stammesmischung vollendet werden, mußten die trüben politischen Zustände sich setzen, die nationale Natur sich klären. Italien als großes Kulturvolk fand sich erst im 12. Jahrhundert. Die Zeit bis dahin war mehr eine Periode der Vorbereitung. Daher wird bis zum 12. Jahrhundert die Kunst in Italien, wenn man von fremden Strömungen absieht, nicht so eifrig betrieben wie in Deutschland und Frankreich, wo das nationale Leben rascher den natürlichen Ausdruck gewann.

Am ödesten sieht es in Rom aus. Die altchristlichen Bauten auszubessern, da und dort neue Decken zu ziehen, Apsiden und Eingänge herzustellen, füllte vorwiegend die Bautätigkeit

bis zum 12. Jahrhundert aus. Selbst in dem seltenen Falle eines Neubaues (Haus des Pilatus oder Crescentius aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts) begnügte man sich, die äußere Dekoration aus alten Marmorfragmenten bunt zusammenzusetzen. Die unerschöpfliche Fülle an solchen Bruchstücken lockte zuerst zu künstlerischer Arbeit und gab Anlaß, zersägte Steinplatten zu zierlichen Mustern zu ordnen, Fußböden und Wände mit ihnen zu belegen. So kamen die später so berühmt gewordenen römischen „Marmorarii" in die Höhe. Doch scheint es, als ob auch hier noch äußere Anregungen hinzutreten mußten, um diese Keime zur Blüte zu bringen.

Die Plünderung Roms durch Robert Guiscard 1084 bezeichnet den tiefsten Punkt des Verfalles der Stadt. Seitdem erwachen Rom und Mittelitalien langsam wieder zu künstlerischem Leben. Nur in den Küstenlandschaften, die durch politische Beziehungen und durch den Handel mit dem Orient verbunden waren, regte sich schon früher eine mannigfache Kunsttätigkeit. Mit ihnen wetteiferten die Provinzen, in welchen eine stärkere befruchtende Volksmischung, wie in der Lombardei, stattgefunden hatte, oder ein energischer, dabei von Frömmigkeit erfüllter Herrscherwille, wie in den normannischen Fürstentümern Süditaliens, waltete.

Die Fortdauer byzantinischer Einwirkungen. Ein geschlossener nationaler Stil konnte natürlich auf solchem Boden nicht entstehen. Die Landschaften, nach außen offen, erfahren auch äußere Einflüsse. Besonders anregend wirkten die Beziehungen zu Byzanz. Das berühmteste Beispiel byzantinischen Einflusses auf die italienische Architektur liefert die Kirche S. Marco in Venedig (Abb. 265 und 266). Der ursprüngliche, 1094 geweihte Ziegelbau wurde im 12. Jahrhundert mit Marmor umkleidet und mit Bruchstücken aus den levantinischen Siegeszügen geschmückt. Die oberen Teile der Fassade fallen sogar erst in das 14. Jahrhundert. Die Grundform ist wie bei der Apostel- und Irenenkirche zu Konstantinopel ein griechisches Kreuz, von Seitenschiffen und Vorhallen umschlossen. Auf mächtigen Pfeilern und Rundbogen erheben sich fünf Kuppeln, die Form des Kreuzes wiederholend. Zwischen den Pfeilern stehen Säulen, welche die Galerien der Seitenschiffe tragen. Wie in der Konstruktion, so ist auch in der Dekoration (Marmorbelag, Mosaikmalerei) das Vorbild der byzantinischen Kunst festgehalten.



266. Grundriß von San Marco in Venedig.

Noch auf einem anderen Punkte Italiens macht sich die Einwirkung der letzteren bemerkbar. Die süditalischen Provinzen standen unter byzantinischer Herrschaft und unterhielten mit Konstantinopel einen lebhaften Verkehr. In Kalabrien und in der Terra d'Otranto wurde bis zum 13. Jahrhundert griechisch gesprochen, in den Kirchen der Gottesdienst nach griechischer Regel abgehalten. Zahlreiche Klöster der Basilianer erstanden auf süditalischem Boden; selbst die sogenannten Lauren, die byzantinischen Einsiedeleien, fanden hier (Rossano, Tarent) eine heimische Stätte. Kein Wunder, daß auch die byzantinische Kunst hier teils Verbreitung, teils Nachfolge findet. Es werden nicht nur Kunstwerke aus Byzanz eingeführt, wie z. B. Bronzetüren mit gravierter und dann mit Silberdraht oder Farbmasse belegter Zeichnung (in Amalfi, Salerno, Venedig



267. S. Croce Camerina, Bagno de Mare: Ruine einer Kreuzkuppelkirche.

und anderwärts), sondern auch an Ort und Stelle die Kunst nach byzantinischen Mustern, vielleicht von byzantinischen Arbeitern gepflegt und geübt. In abgelegenen Orten der Terra d'Otranto stößt man auf Reste von Wandgemälden aus dem 10. und 11. Jahrhundert.

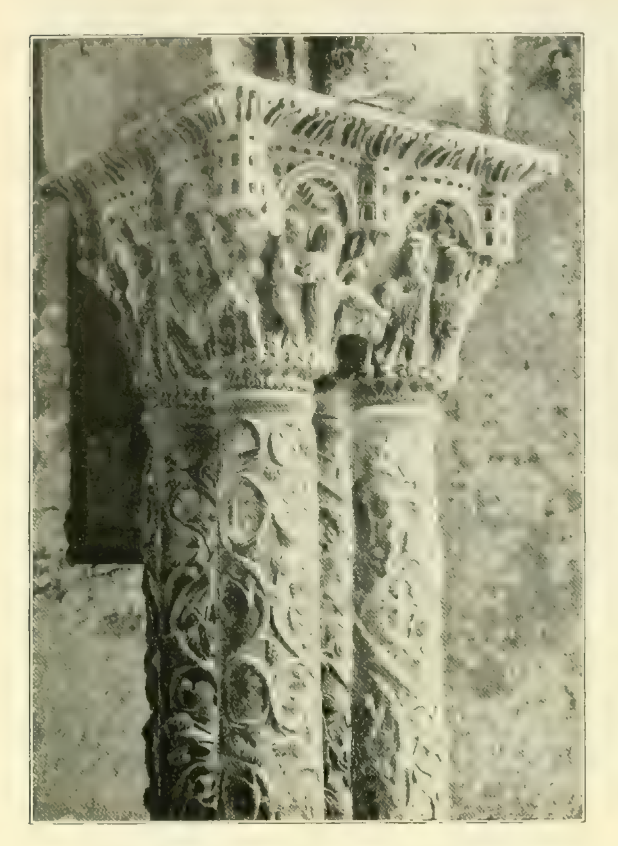
In der Architektur kam der byzantinische Einfluß nicht so vollständig zum Durchbruche. Nur wenige kleine Kirchen (Cattolica zu Stilo) zeigen den reinen spätbyzantinischen Stil. Sonst gewinnen bloß einzelne byzantinische Elemente, wie Kuppeln, Emporen über den Seitenschiffen, Nebenapsiden, eine weitere Herrschaft. Die kleinen sizilianischen Steinkirchen von S. Croce Camerina, Bagno de Mare und Villa de Mare, welche zwischen dem 6. und 8. Jahrhundert entstanden, benützen die reine Kreuzform mit Zentralkuppel nach frühchristlicher Baugepflogenheit (Abb. 267). Der altheimische Basilikentypus ließ sich doch nicht ganz verwischen, tauchte vielmehr, wenn auch mannigfach abgeändert, immer wieder auf und fand sogar später in den interessanten Ruinen der Roccella di Squillace den Übergang vom **T**-förmigen Typus zum lateinischen Kreuze. Er gewann eine stärkere Geltung, als das Land politisch den Herrn wechselte, die Macht der byzantinischen Kaiser gebrochen wurde. Dem unteritalischen Volke war schon damals, wie in den späteren Zeitaltern, keine ruhige Entwicklung beschieden. Unter den Kaisern des mazedonischen Hauses war Unteritalien mit Byzanz am engsten verknüpft gewesen, während der Regierung Basilius' II. (976—1025) erschien es dauernd unterworfen. Wenige Jahrzehnte später wurde es eine Beute Robert Guiscards und seiner normannischen Genossen (1071).

Durch die Normannen, die als eifrige Kirchenfreunde und baulustige Leute auftraten, kamen einzelne neue Züge in die Architektur Unteritaliens, z. B. die mit dem Kirchenkörper verbundenen Türme, die festgeschlossenen Fassaden, die Anlage eines Querschiffes und anderes. Eine Fülle von Baugedanken, eine stattliche Reihe von dekorativen Motiven wurden vom Schlusse des 11. bis zum Anfange des 13. Jahrhunderts verkörpert. Es fehlt auch nicht an hervorragenden Denkmälern. Der Dom von Salerno (um 1080) übt in seiner ernst würdigen Einfachheit mit seinen antiken Säulen einen ähnlichen Eindruck wie eine frühchristliche Basilika. Die weitläufige Krypta, ein wahrer Säulenwald, unter dem reichgegliederten Dome zu Bari (seit

268. Innenansicht des Domes zu Monreale.



269. Kreuzgang in Monreale.



270. Kapitell vom Klosterhof zu Monreale.

1034 begonnen) wirkt wie ein Zaubermärchen. Verwandte Empfindungen weckt der 1143 eingeweihte Dom in Trani mit seiner großen und reichen Krypta, neben welcher sich noch das Langhaus der ältesten, dem 6. oder 7. Jahrhunderte entstammenden, von den Normannen zerstörten Kathedrale erhalten hat. Überaus reich ist der Fassadenschmuck der Kathedrale zu Troja (1093 bis 1119), deren Wandbekleidung im Erdgeschosse unmittelbar auf Pisaner Vorbilder hinweist. Plastik und musivische Kunst reichten sich die Hände, die Antike (Zahnschnitt, Eierstab), der Norden (Tiergestalten) und der Orient (die Farbenwahl bei den musivischen Ornamenten) boten wechselweise Anregungen. Eine stetige zeitliche Entwicklung wird aber nicht wahrgenommen, ein einheitlicher Bautypus nicht ausgebildet. Am ehesten spricht aus der Vorliebe für musivische Flachdekoration eine Süditalien eigentümliche und hier weitverbreitete Richtung der Phantasie. Nicht allein die Fassaden, die Fußböden und Innenwände der Kirchen werden mit farbigen Marmorstreifen und farbigen aus Steinplatten geschnittenen Mustern verziert; auch die Chorschranken, Osterkerzenträger, Kanzeln (Salerno, Amalfi, Sessa, Ravello) empfangen reichen musivischen Schmuck, zeigen die einzelnen Flächen mit farbigen Mäanderkreisen, Rauten, Rosetten bedeckt. Diese Zierwerke bildeten offenbar den Stolz der Landschaft; an ihnen kehren die sie preisenden Künstlerinschriften am häufigsten wieder. Doch dürften auch dafür byzantinische und maurische, in Süditalien auch sonst nachweisbare Einflüsse maßgebend gewesen sein.

Die Normannenkunst auf Sizilien. Der Gang der künstlerischen Dinge in Italien wurde durch die Normannenwerke in den südlichen Teilen der Halbinsel nicht bestimmt. Sie haben deshalb nur eine untergeordnete historische Bedeutung. Noch mehr den Charakter einer Episode, allerdings einer reizenden und die Phantasie förmlich bestrickenden, so daß sie sich nur ungern von diesen Schöpfungen abwendet, trägt die normannische Kunst auf Sizilien. Die ehemals römische Provinz unterstand seit dem 6. Jahrhundert einem byzantinischen Statthalter, im 9. Jahrhundert begannen die Araber von der afrikanischen Küste her die Eroberung der Insel, in den beiden folgenden Jahrhunderten wurde sie ein Hauptsitz sarazenischer Macht und Bildung. Den Arabern folgten in der Herrschaft die normannischen Fürsten, die aber zunächst an den überlieferten Zuständen wenig rüttelten, mit der Ausübung der äußeren politischen Gewalt sich begnügten. Als offizielle Sprachen galten im 12. Jahrhundert die lateinische, griechische, arabische und französische mit gleichem Rechte. Eine ähnliche Gleichberechtigung der verschiedenen Kunstweisen offenbaren die sizilianischen Bauten aus der Normannenzeit, deren Grundrißlösung sich an

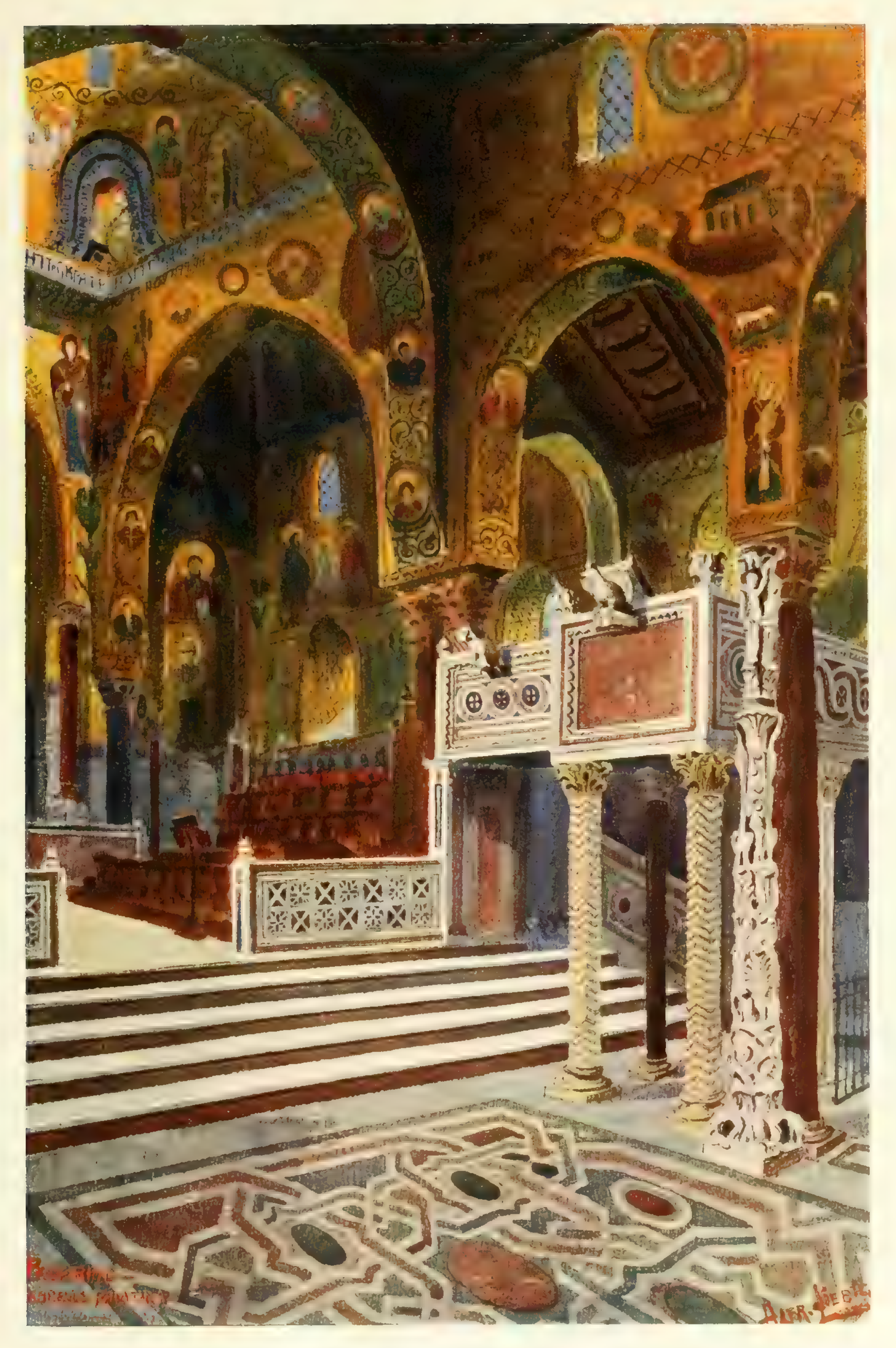




Flachdekoration eine

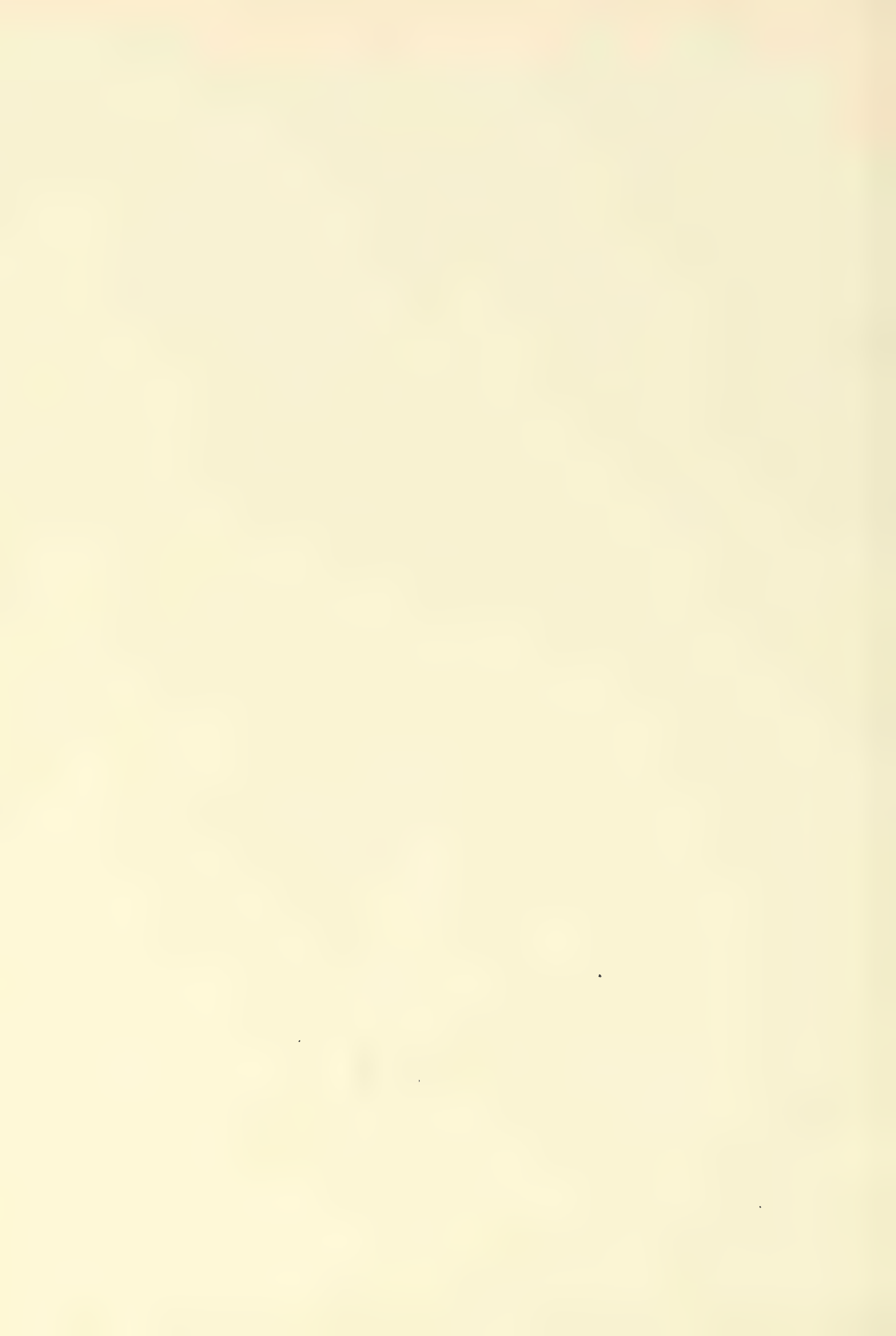
ngs einer reizenden und die Phantasie förmlich bestrickenden, so daß sie sich nur

Provinz unterstand seit dem 6. Jahrhundert einem byzantinischen Statthalter. im



Inneres der Cappella Palatina in Palermo.

(Nach einem Aquarell von A. Liebig.)





271. San Cataldo in Palermo.

den römischen Basilikentypus anlehnte und nach dem Baubrauche des germanischen Nordens den Turm direkt in den Kirchenorganismus einbezog, während Byzanz für Kuppel und Mosaik vorbildlich wurde, und die Spitzbogenbildung an arabische Formenbehandlung anklang. Diese Durchdringung und Berührung zeigen namentlich die Bauwerke Palermos, welchen, was harmonische Pracht der Ausstattung betrifft, kaum ein anderes gleichzeitiges Werk Italiens zur Seite gestellt werden kann. Die Cappella Palatina im Schloß in Palermo, bereits 1132 vollendet, bildet eine dreischiffige Basilika. Säulen, teilweise kanneliert, mit korinthischen Kapitellen, durch überhöhte Spitzbogen verbunden, tragen die Oberwand des Mittelschiffes, dessen Decke die bekannten arabischen Stalaktitenwölbungen überziehen. Eine Kuppel erhebt sich über dem Chore, der mit drei Apsiden abschließt. Die unteren Teile der Wände sind mit Marmor belegt, die oberen mit Mosaiken geschmückt, das ganze Innere strahlt in farbigem, durch die kleinen Fenster gedämpften Glanze (Tafel X). Als Schloßkapelle, eingeengt von den übrigen Schloßteilen, entbehrt die Palatina einer glänzenden äußeren Architektur. Diese lernen wir um so besser (von dem vielfach umgebauten Dome ganz abgesehen) an der Abteikirche von Monreale bei Palermo, einer Stiftung König Wilhelms II. (um 1170), schätzen. Einfach ist die Westseite gehalten, welcher ein Portikus, von zwei schweren Türmen begrenzt, vortritt. Eine um so reichere Dekoration hat die Chorseite aufzuweisen. Unten Pilaster, oben Säulen auf hohem Sockel sind mit sich durchschneidenden Spitzbogen geschlossen, die breiten Bogen sowie die Füllungen dazwischen mit farbigen Mustern mosaikartig verziert. So spielt auch hier, wie auf dem unteritalischen Festlande, die Flachdekoration eine große Rolle. Einen guten Beweis liefert dafür die Zisterzienserkirche S. Spirito (um 1170) auf dem Palmeritaner Friedhofe. Diese durch die sizilianische Vesper berühmte Kirche zeigt im Innern einen auffallend nordischen Charakter,

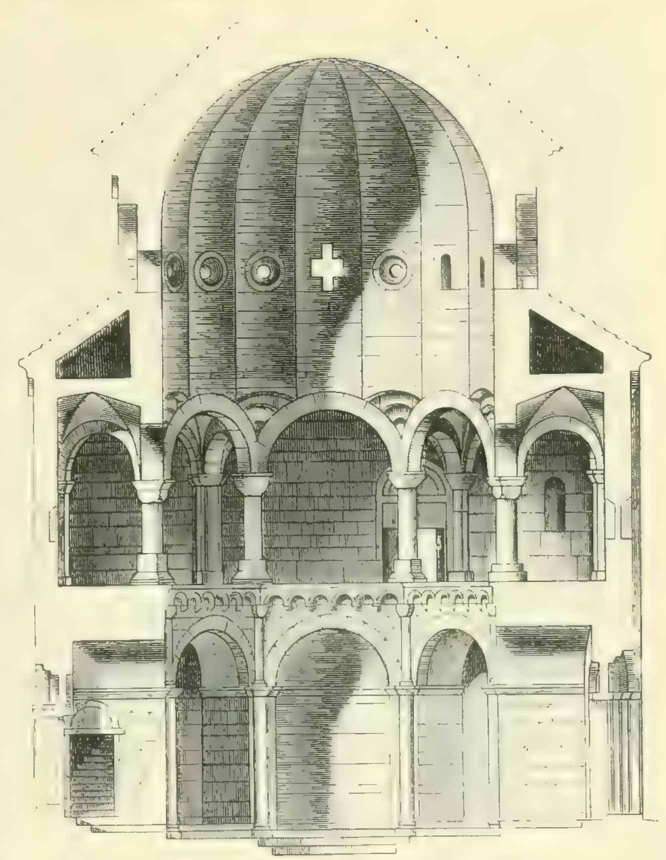


272. La Martorana in Palermo.

was sich vielleicht aus der Herkunft ihres Stifters Walther of the Mill, des zum Erzbischofe von Palermo emporgestiegenen Hofkaplans Heinrichs II. von England, erklärt. Außen aber mußte doch, wenn auch nur in bescheidenem Maße, durch Farbenwechsel der Steinschichten der herrschenden Sitte der Flachdekoration gehuldigt werden.

Im Innern der Kirche von Monreale (Abb. 268) wird der Farbenglanz der Dekoration natürlich noch mehr gesteigert als an der äußeren Architektur. Marmorsäulen tragen die Oberwände, an welchen Mosaikbilder auf goldenem Grunde strahlen, farbiges Ornament bedeckt alle kleineren Flächen und Bauglieder, selbst der offene Dachstuhl prangt in farbigem Schimmer.

Der Kirche zur Seite liegt der berühmte Klosterhof (Abb. 269), nach üblicher Sitte ein von Arkaden eingefaßtes Viereck mit vorspringendem Brunnenhause. Aber die gekuppelten Säulen, welche die Spitzbogen tragen, haben musivisch ausgelegte Schäfte, zeigen an den Kapitellen außer reichem Blattschmucke auch figürliche Darstellungen in zierlichem Relief (Abb. 270). Im Klosterhofe von Monreale herrschten nicht mönchischer Ernst und Entsagung, sondern Lebenslust und wahrhaft orientalische Prachtliebe. Aus dem Orient holte überhaupt die normannische Kunst auf Sizilien ihre besten Anregungen, bald aus dem arabischen Kulturkreise, bald aus der byzantinischen Welt. Aber sie begnügte sich mitunter auch mit Anregungen aus dem benachbarten Apulien, die sie mit dem Einschlage anderer Kunstformen in eigenartig anziehender Umgestaltung der anfangs maßgebenden byzantinischen Bautradition zu durchdringen verstand. Eine starke orientalisch-arabische Wirkung erzielte das Nacktlassen der überhöhten Kuppeln auf der Kirche S. Giovanni degli Eremiti, einer Stiftung Rogers II. von 1132. Wie hier so tritt nur die Mittelapsis vor bei der gleichfalls in Palermo gelegenen Kirche San Cataldo (Abb. 271), deren Grundriß überraschende Ähnlichkeit mit Ognisanti bei Bari zeigt, während die geschlossene Massigkeit der Dreikuppelkirche an das Äußere der Zisa und Cuba gemahnt. Bei ausgesprochenem Anschlusse an einen von auswärts entnommenen Typus verstand man die Bauerscheinung mit normannisch-sizilischem Geiste zu durchdringen; weiterer Abwandlung führte man den



273. Baptisterium von Arsago. Querschnitt. (Nach Dartein.)



274. S. Ambrogio in Mailand. System.

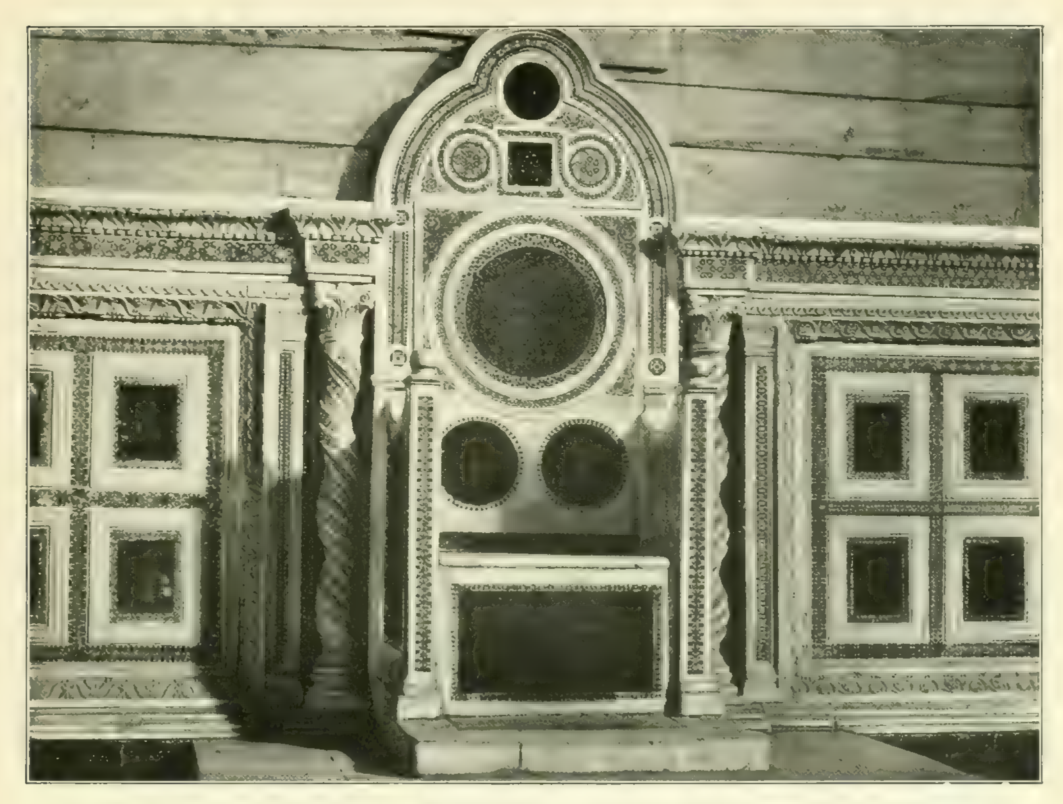


275. S. Ambrogio in Mailand.

Anlagegedanken von San Cataldo in der 1143 gestifteten Martorana zu, die sich dem byzantinischen Zentralbaue mit kuppelüberhöhtem Mittelraume anschloß und in reichem Mosaikenschmucke gleichfalls byzantinische Anregungen festhielt (Abb. 272).

Die ästhetische Würdigung muß die Normannenkunst in Sizilien sehr hoch stellen. Palermo war ohne Zweifel im 12. Jahrhundert die glänzendste, kunstreichste Stadt Italiens. Anders freilich lautet das historische Urteil. Die dortige Kunstblüte wurzelte im höfischen, nicht im Volksboden. Sie fand daher, als die fürstliche Macht verfiel, keine Nachfolge auf der Insel. Aber auch auf das Schicksal der italienischen Kunst hat die Normannenkunst keinen bestimmenden Einfluß gehabt. Die mittelalterliche Kunst Italiens entwickelte sich unter völlig verschiedenen Voraussetzungen in ganz anderen Landschaften.

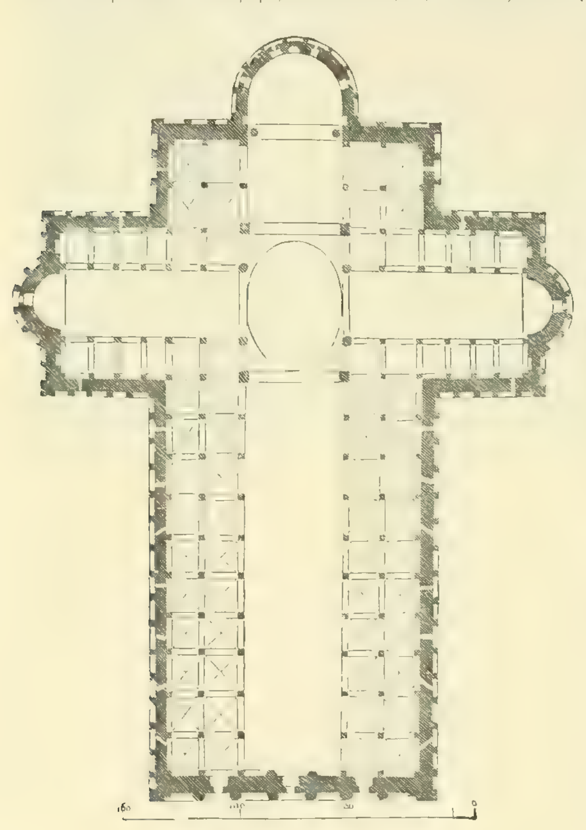
Die lombardische Baugruppe. In schroffem Gegensatze zu Sizilien, wo sich aus der vornormannischen Periode wenige Bauwerke erhalten haben, darf sich Oberitalien einer beinahe ununterbrochenen Baupflege rühmen. Wenn auch nur in einzelnen Resten, kann die lombardische Architektur bis an die Grenze der frühchristlichen Zeit zurückverfolgt werden. Die Stetigkeit der Bautätigkeit bewahrte das Land vor plötzlichen Neuerungen, führte zu einer ganz langsamen und allmählichen Entwicklung der Bauformen, weshalb bei chronologischen Bestimmungen mit Vorsicht verfahren werden muß, da das altertümliche Aussehen der Bauwerke über ihr Alter leicht täuscht. Die im ersten Jahrtausende beobachtete Vorliebe für Rundbauten hat sich noch im 11. Jahrhundert nicht völlig verloren. Nur durch Einzelheiten, wie z. B. die Kapitellbildung, unterscheiden sich diese Werke von älteren Anlagen. Auch die Sitte selbständiger Taufkirchen, in anderen Ländern früher schwindend, erhält sich hier, wie die Baptisterien zu Arsago (Abb. 273), Cremona, Parma (um 1180) zeigen, noch längere Zeit.



276. Bischofsstuhl in S. Lorenzo fuori le Mura, Rom.

Unter den großen Kirchenbauten der Lombardei, der für die Entwicklung des romanischen Stiles eine besondere Bedeutung zufällt, nimmt die Basilika des heil. Ambrosius in Mailand (Abb. 275) die erste Stelle in Anspruch. Der hohe Ruhm des Titelheiligen übertrug sich auf die Kirche, welche überdies durch Alter, Größe und reiche Ausstattung hervorragt. Ein von Arkaden umschlossener Vorhof führt in das dreischiffige, gewölbte Langhaus mit Emporen über den Seitenschiffen. Die Anlage eines Querschiffes ist nicht vorgesehen; doch krönt eine achtseitige Kuppel das letzte Gewölbefeld, den Raum, in welchem der Ziboriumaltar mit dem kostbaren Antependium, einem Werke des Goldschmiedes Wolvinus aus dem 9. Jahrhundert, prangt, wirksam hervorhebend. Von dem Baue aus dieser Frühzeit hat sich nur wenig erhalten. Doch ist bei dem Umbaue am Schlusse des 11. Jahrhunderts der alte Grundplan festgehalten worden. Die größte Neuerung bestand in der Einwölbung des Mittelschiffes (Abb. 274). In Italien, wo die Wölbungstechnik während des Mittelalters an verschiedenen Zentralbauten stets Gelegenheit zu neuer Betätigung fand, konnte das in S. Ambrogio gewählte System sich aus landständigen Ansätzen direkt entwickeln. Auf lombardischem Boden sucht man die ältesten Würfelkapitelle; von hier aus drangen Bogenfries und Zwerggalerie nach dem Norden vor. In der lombardischen Gruppe, welche der Sonderung der Glockentürme von den Kirchen treu blieb und neben dem basilikalen Aufbau nach gebundenem Wölbungssystem auch Hallenanlagen (S. Eustorgio Mailand) und Basiliken mit gleicher Jochzahl in Seiten- und Mittelschiffen bietet, zählen außer S. Ambrogio in Mailand das im Langhaussysteme mit ihm übereinstimmende, aber reifere S. Michele in Pavia, die Dome in Novara, Cremona, Parma, Ferrara, S. Pietro e Paolo in Bologna, alle noch im 11. Jahrhundert begonnen, aber erst im Laufe

des folgenden vollendet, zu den bekanntesten Werken. Die Kirche S. Zeno in Verona, neben der Basilika des heil. Ambrosius der hervorragendste Bau Oberitaliens, gleichfalls dem 11. Jahrhundert angehörig, entbehrt der Gewölbe. Obschon der Wechsel der Säulen und Pfeilern und die von diesen quergeschlagenen Bogen auf die Absicht der Einwölbung hinweisen, blieb es bei dem offenen Sparrendache. Auch die Kirchen, welche lombardische Kolonisten im 11. Jahrhundert tief unten in Mittelitalien stifteten, haben in vielen Einzelheiten, namentlich in der Ornamentik, die heimische Sitte beibehalten. Obzwar die Lombardei schon frühe lebhafte Beziehungen zu Cluny unterhielt, gehören Anwendungen des Cluniazenser-Grundrisses in S. Jacopo zu Como oder die so charakteristischen Cluniazenser-Vorhallen (S. Abbondio in Como, S. Lorenzo in Chiavenna) zu den Seltenheiten. Dagegen verbreiteten sich lombardische Einflüsse bald nach dem Norden, so in den Gewölbebasiliken mit Emporen des Großmünsters zu Zürich und des Münsters zu Basel, über Salzburg nach Klosterneuburg, wo man S. Michele zu Pavia geradezu kopierte, oder mit Verzicht auf das gebundene System nach Trient und Innichen in Tirol.



277. Dom zu Pisa. Grundriß.

Die Stellung Roms. Vom Norden wie vom Süden rückte im Laufe des 11. Jahrhunderts die Kunstströmung den mittelitalienischen Landschaften immer näher. Es war doch eine entscheidende Tat, daß Abt Desiderius von Monte Cassino (1058—1087) zur Ausschmückung der neuen Kirche Künstler von Konstantinopel berief. Zwar beruht die Angabe des Chronisten, ein halbes Jahrtausend hätten die Künste in Rom geruht, auf Übertreibung. Ebenso falsch ist die Meinung, als ob von Monte Cassino der allgemeine Aufschwung der italienischen Kunst abzuleiten sei. Nur ein Zweig, die Mosaikmalerei, sowohl die Figurenmalerei wie die mehr ornamentale Kunst, aus Steinplatten oder Scheiben allerhand Muster zusammenzusetzen, wurde aufgefrischt. Aber gerade dadurch wirkte das Muster und die Schule von Monte Cassino belebend auf Rom, dessen nicht gerade sehr rege Bautätigkeit sich in der Verwendung frühchristlicher Typen mit Benützung antiker Säulen auslebte, ohne eigentlich stilfördernd einzugreifen. Hier waren die Mosaikmalerei und die Marmorschneiderei längst zu Hause, nur verfallen und halb vergessen. Jetzt traten beide Kunstzweige wieder in den Vordergund. Namentlich die römischen „Marmorarii" gelangten im 12. und 13. Jahrhundert zu so großem Ansehen, daß sie auf ihren Werken regelmäßig ihre römische Abstammung betonten und selbst in ferne Länder, bis nach England, berufen wurden. Die Kunst der Marmorarii vererbte sich vom Vater auf den Sohn. Von allen Familien errang jene des Cosmas, eines Enkels des Marmorarius Laurentius (um 1110), den größten Ruhm; als Cosmatenarbeit werden daher

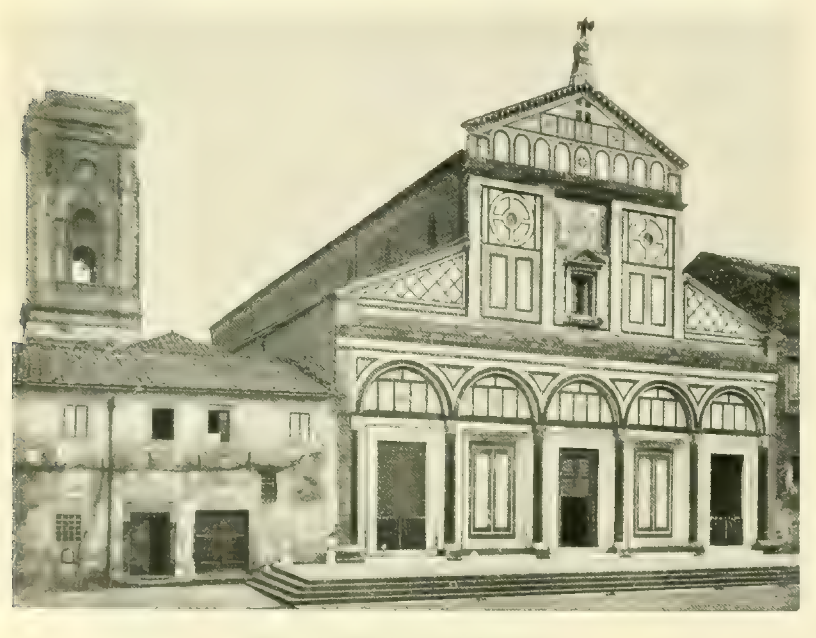


278. Dom und Glockenturm zu Pisa.



279. Die Kathedrale zu Pistoja.

gemeinhin alle die zahlreichen Zierwerke benannt, welche in Rom und in der Provinz vom Anfang des 12. (1106 ist das älteste bis jetzt bekannte Datum) bis zum 14. Jahrhundert geschaffen wurden und gewiß nicht mit Unrecht als ein Vordringen der in Sizilien eingebürgerten farbigen Pracht der islamischen Welt gegen Norden gedeutet werden können. Bischofssitze (Abb. 276), Schranken, Ambonen, Einfassungen der Altäre, Säulen legten die Cosmaten mit musivischen Mustern aus. Sie griffen zuweilen auch auf das Gebiet der Skulptur (Träger der Osterkerze in S. Paolo) und der Architektur über. Doch trägt selbst die letztere (Klosterhöfe im Lateran, in S. Paolo) vorwiegend einen dekorativen Charakter. Säulen und Gebälke der offenen Hallen empfingen reichen Mosaikschmuck. Im Kreise der Marmorarii erwachte zuerst auch wieder die Liebe zur Antike. Die Kapitelle und Gesimse meißelten sie nach antiken Mustern, ähnlich wie die gleichzeitigen römischen Mosaikmaler sich gern nach frühchristlichen Vorbildern richteten, einzelne Gegenstände der Darstellung und manche Ornamentformen aus frühchristlichen Mosaiken wiederholten (S. Clemente). Sobald der Blick auf die Antike zurückgerichtet war, tauchte auch alsbald ein besseres Verständnis der Natur auf.



280. S. Miniato bei Florenz.

Toskanische Denkmäler. Von allen Landschaften Italiens bot Toskana allein die rechten Bedingungen zu einem stetigen Kunstleben, zu einem

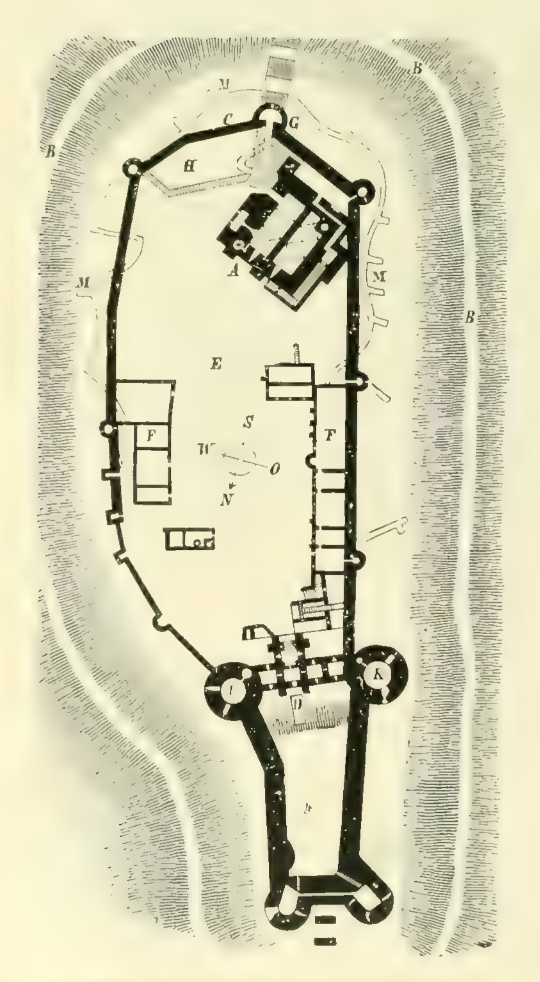


281. Pfarrkirche (La Pieve) in Arezzo.

mächtigen Aufschwung der Phantasie. Die große Vergangenheit Italiens drückte die Geister nicht herab, erschien nur als ein fernes Ideal, welches in die Gegenwart hereinleuchtete. Das wirkliche Leben nahm alle Kräfte voll in Anspruch, im städtischen Gemeinwesen fand der einzelne den Mittelpunkt seines Pflichtenkreises. Der Erwerbsinn war stark ausgebildet, ertötete aber doch nicht das Interesse für das allgemeine Beste, hinderte nur das Ausschweifen in das Phantastische. Hier gewann die Kunst einen festen Boden und trat die Bürgschaft für einen stetigen Fortschritt, namentlich in der Richtung auf Klarheit und lebendige Wahrheit ein. Es währte eine geraume Zeit, ehe aus dem Kreise wetteifernder Städte Florenz, schon durch die Lage vor allen anderen ausgezeichnet, als die wahre Hauptstadt hervortrat. Im 11. Jahrhundert stand die größere Macht und Blüte bei Pisa, wo sich seit 1063 der Dom, ein Werk des Rainaldus und Bustetus, erhob (Abb. 277 und 278). Die Vollendung des Baues zog sich bis in das 12. Jahrhundert hin. Als ein Siegesdenkmal errichtet, sollte er durch Größe und Kostbarkeit



282. Burg Steinsberg bei Sinsheim (Baden).



283. Burg Arques in der Normandie.

des Materials den Ruhm der Erbauer verkündigen. Er ist fünfschiffig angelegt, von einem dreischiffigen Querhause durchschnitten, über der Kreuzung mit einer Kuppel gekrönt, außen mit abwechselnden Lagen von weißem und schwarzem Marmor, mit Arkaden und Säulengalerien geschmückt. Die an der Ostküste und im Süden Italiens mehrfach begegnende Verquickung basilikaler und zentraler Bauformen (Gaeta, Capri, S. Cyriaco in Ancona) reifte hier zur „zentralisierenden" Basilika aus. Die Dekoration des Äußeren durch Säulengalerien wurde auch an dem schiefen Turme, der sich, wie gewöhnlich der „Campanile", neben dem Dome erhebt, mit Glück angewendet. Er stammt aus dem 12. Jahrhundert (1173) und sollte ursprünglich senkrecht errichtet werden. Da sich die Fundamente auf der Nordseite senkten, wurden die oberen Stockwerke der Südseite etwas höher aufgemauert und so der Bau gefahrlos weitergeführt. Der herrlichen Wirkung des Domes und des schiefen Turmes gesellt sich der 1152 von Diotisalvi begonnene Zentralbau des kuppelgewölbten Baptisteriums bei.

Zahlreiche Kirchen der Nachbarschaft (Lucca, Pistoja, Abb. 279) folgten dem in Pisa üblichen Dekorationssysteme, dessen Vorbildlichkeit sich bis auf den dalmatinischen Boden (Dom in Zara) hinüber erstreckte. Gemeinsam ist ihnen und vielen toskanischen Bauten des 12. und 13. Jahrhunderts überhaupt die Vorliebe für die kleinen Säulenarkaden an den Fassaden und für den farbigen Schichtenwechsel oder die Inkrustation mit verschiedenfarbigen Marmorplatten. Auch darin stimmen die romanischen Kirchen Toskanas überein, daß sie nicht wie die lombardischen die Fassade als eine geschlossene Giebelwand bilden, sondern dem mittleren erhöhten Giebel zwei niedrigere Halbgiebel (mit Pultdächern) anreihen (Abb. 280), wodurch die innere dreischiffige Gliederung klarer ausgedrückt wird. Daneben aber trägt fast jedes Bauwerk besondere Züge, welche es von den verwandten Kirchen unterscheiden. Nicht immer wirkt diese Individualität erfreulich. An der Pfarrkirche (Pieve vecchia) in Arezzo z. B., vielleicht dem jüngsten Gliede

der ganzen Gruppe (13. Jahrhundert), erscheint das Innere (Abb. 281) schwerfällig, das in Säulengalerien aufgelöste Äußere förmlich überladen. Zuweilen jedoch erwächst aus dem freieren Gebaren mit dekorativen Formen eine köstliche Frucht. Das ist z. B. der Fall bei dem Baptisterium in Florenz, welches auch als Kuppelbau Beachtung verdient und in der antikisierenden Gliederung des inneren Raumes an das römische Pantheon erinnert, und dann bei der Perle romanischer Architektur in Italien, der Kirche San Miniato al Monte (Abb. 280), welche die berühmte Anhöhe bei Florenz krönt. In der Form einer Basilika errichtet, durch die großen Bogen, welche sich zweimal quer spannen und den offenen Dachstuhl tragen, an S. Zeno in Verona, aber auch an S. Prassede in Rom mahnend, bekundet die mit farbigem Marmor belegte Fassade einen so fein ausgebildeten Sinn für Maßverhältnisse, daß man sich bereits in die unmittelbare Nähe der Renaissance versetzt glaubt und ernstlich von einer florentinischen „Protorenaissance" der romanischen Epoche zu sprechen begann. Und doch stammt der zierliche Bau aus dem 12. Jahrhundert.



284. Arkaden des Saalbaues der Kaiserpfalz zu Wimpfen a. B.
Kautzsch, Die Kunstdenkmäler in Wimpfen a. B.

Romanischer Profanbau. Weit geringer an Zahl als die Kirchen und Klosterbauten sind die Überreste romanischer Profanarchitektur, deren Schöpfungen den Geschmackswandlungen und den Änderungen praktischer Bedürfnisse in späteren Jahrhunderten, vielfach auch Bränden und Plünderungen in Kriegszeiten zum Opfer fielen. Ihre stattlichsten Anlagen waren die wehrhaften Burgen, die seit dem Ende des 9. Jahrhunderts als festere, für Herrenwohnung und Verteidigung berechnete Steinbauten auf erhöhtem Baugrunde von dem Wirtschaftshofe sich loslösten.

Burgenanlagen. Die mittelalterliche Burg, in vielen Landschaften auf das römische Kastell zurückgehend, besitzt als Mittelpunkt den Berchfrit oder Donjon, den bald viereckigen, bald runden Hauptturm. Er dient den Burgbewohnern zunächst als Wohnturm, als Zitadelle, als letzter und sicherster Verteidigungspunkt. Ausschließlich auf die Sicherheit ist der Bau des Berchfrits berechnet. Daher wird der Eingang hoch oben über der Erde angelegt, und werden die einzelnen Räume und Stockwerke oft voneinander völlig abgetrennt, so daß sie selbstständige Verteidigungssysteme bilden. Reicher künstlerischer Schmuck fehlt bei diesen ausschließlich kriegerischen Zwecken dienenden Werken. Klagt doch noch im 16. Jahrhundert Ulrich von Hutten über die Enge und den Schmutz, über das unbequeme und ungemütliche Leben in gewöhnlichen Ritterburgen. Ein Blick auf das sogenannte Heidenschloß in Steinsberg bei Sinsheim in Baden (Abb. 282) genügt, um die Berechtigung dieser Klage zu erkennen. Kahl wie der Berchfrit



285. Kaiserhaus in Goslar.

sind auch die Umfassungsmauern und Tortürme. Nur die Zinnen und vortragenden Brustwehren unterbrechen die Mauermasse. Selbst größer angelegte Burgen, wie z. B. das im 11. Jahrhundert begonnene, im 15. durch ein Vorwerk erweiterte Schloß Arques in der Normandie, dessen Grundriß mit Benützung älterer Pläne wiederhergestellt werden konnte (Abb. 283), waren doch wesentlich nur auf den Schutz der Besatzung und Abwehr der Feinde eingerichtet. Ein Torbau (D), von zwei Rundtürmen flankiert, führt in Arques aus dem Vorwerke (L) in den Hof oder Zwinger, in welchem Wohn- und Wirtschaftsräume zerstreut liegen. Der Donjon (A) erhebt sich dicht an der Umfassungsmauer; er ist durch eine Mauer senkrecht geteilt, beherrscht den zweiten Eingang (G) und steht noch mit einem befestigten Raume (M) in Verbindung. Alle Einrichtungen waren so getroffen, daß die Verteidigung nur Schritt für Schritt zurückzuweichen brauchte. In erster Linie ging der Burgenbau darauf aus, naturfeste Punkte durch Ausnutzung des Geländes, Errichtung von Vor- und Kernwerken sowie Schutzwehren, durch Verstärkung der Angriffsseite mit Halsgräben und Zwinger verteidigungsfähiger zu gestalten. So wurde die Burg, vom umwallten Wohnturme ausgehend, allmählich ein eigenartiger, selbständiger Organismus, der auf isoliertem langgezogenen Bergrücken oder auf gestaffeltem, terrassenförmigem Terrain, auf Berghängen oder vorspringenden Zungen oft eine malerische Gruppierung annahm und dem Landschaftsbilde sich wiederholt höchst glücklich anpaßte.

Erst gegen das Ende des 11. Jahrhunderts wurde die Wohnung aus dem Berchfrit in ein selbständiges Gebäude, den Palas, verlegt. Frühzeitig empfingen die deutschen Kaiserpaläste künstlerischen Schmuck. Freitreppen, mächtige Säle, welche fast die ganze Länge des Hauptbaues einnahmen, reiche Fenstergruppen, welche den Saal erhellen und durch zierliche Säulen und Bogen gegliedert werden, fehlen in keinem derselben. Im allgemeinen gliedern sich die Pfalzanlagen in Wasser- und Bergburgen; die ersteren sind weniger vom Terrain abhängig und lassen individuellem Geschmacke mehr Freiheit. Die nicht auf einen allgemein verbindlichen Typus zurückführbaren Palasbauten lassen sich in zwei Gruppen scheiden. In Goslar und Dankwarderode enthält der Saalbau zwei durchgehende Säle übereinander und ist der unter eigenes Dach gebrachte Wohnbau davon durchaus getrennt. Dieser ältere Typus läßt fast noch Beziehungen zum karolingischen Pfalzenbaue nachklingen und in Goslar wie Braunschweig mit Einbeziehung



286. Der Barbarossapalast in Gelnhausen. (Hartung.)



287. Die Wartburg. (Hartung.)



288. Burgkapelle in Nürnberg, unterer Teil (Margaretenkapelle).
Vor der 1892 erfolgten Erneuerung des Durchbruchs.

des Domes und anderer Nebengebäude geschlossene Baukomplexe gewinnen. Die in Goslar und Dankwarderode gewählte Anlageform, welche der noch im Nibelungenliede erwähnten entsprechen mag, machte in Eger schon einen Schritt nach vorwärts. Allmählich wurden Saal- und Wohnbau nicht mehr getrennt, sondern auch mit Einbeziehung der Kapelle in den ganzen Bau unter einem Dache vereinigt, ein zweites Obergeschoß, das ja in mehrgeschossigen Türmen und turmähnlichen Bauten gewissermaßen vorgebildet war, aufgesetzt und innere Treppenverbindungen eingeschaltet.

Läßt sich auch der in dem festen Sockelgeschosse die Horizontale der Basis stark betonenden Pfalz (Abb. 285) zu Goslar mit ihrer symmetrischen Gruppierung der Fenster und der neben dem Giebelvorbau angeordneten Arkaden eine gewisse Gesetzmäßigkeit und objektiv-ernste Monumentalität nicht absprechen, so stellte doch der Bau der Pfalzen, Burgen und Stadthäuser mehr das malerische Prinzip in den Vordergrund, obzwar mit der durchschnittlichen Anwendung des Vollmauerwerkes bei bedeutenderen Bauten eine Vorbedingung der wahrhaft monumentalen Kunst von selbst gegeben war. Gegen die Bruchsteine in Goslar, Dankwarderode, Eger und im Obergeschosse der Wartburg kennzeichnet das Quaderwerk in den Pfalzen zu Gelnhausen, Münzenberg und Wimpfen schon äußerlich die glänzendere Bauführung der Staufenzeit, welche den festen burgmäßigen Charakter mit nachdrücklichster Betonung des Saalbaues und der Kapelle



289. Burgkapelle in Nürnberg, oberer Teil (Kaiserkapelle).

hervorhob. Die ausnahmslos rechteckigen, durch Aufstellung einer Stützenreihe meist zweischiffigen Saalbauten erhielten in den vielfach gekuppelten, mitunter mit abwechslungsvollen Mustern umrahmten Fenstern wiederholt prächtigen Säulenschmuck. Ja bei den Fassaden in Gelnhausen, Wimpfen (Abb. 284) und auf der Wartburg erscheint die Wand in fortlaufende Arkaden aufgelöst. Mochten auch die rein künstlerischen Qualitäten der Burgenarchitektur ziemlich bescheiden bleiben und das Technische der Leistung meist überwiegen, so verzichteten doch die Hofburgen der Staufenkaiser nicht auf künstlerische Durchbildung des stattlichen Palas und der Burgkapellen. Leider stehen von den Kaiserpalästen in Goslar (im 12. Jahrhundert errichtet) und Gelnhausen, von der noch früher als Gelnhausen entstandenen Burg Heinrichs des Löwen in Braunschweig (Dankwarderode) nur einzelne Teile noch aufrecht oder sind in jüngster Zeit durch Neubauten ergänzt. Großartige Schlichtheit beherrscht den ausgedehnten Saalbau der Kaiserpfalz in Goslar mit seinen die Fassade wirkungsvoll belebenden Fenstergruppen. Künstlerische Fortschritte zeigen sich namentlich an den Bauten Friedrichs I., der die alten Pfalzen teils wieder instand setzte, teils auch mehrere neue errichtete. Von ihren Überresten verdienen besonders jene der um 1170 vollendeten Pfalz zu Gelnhausen wegen der vornehmen Feinheit plastischer Dekoration (Abb. 286), deren Motive auch orientalischer Einschlag durchzieht, alle Beachtung. Nach dem Vorbilde von Gelnhausen wurde die gleichfalls in Trümmern



290. Tor der Komburg bei Schwäb. Hall.

liegende Burg Münzenberg in der Wetterau errichtet. In Dankwarderode lag über dem durch eine Pfeilerreihe geteilten Erdgeschosse der Saalbau mit den Fenstergruppen, die im Verein mit Bogenfriesen, Lisenen und Blendbogen zur Fassadengliederung benutzt wurden. Nur die Wartburg (Abb. 287), erst im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts vollendet, bietet ein anschauliches Bild eines frühmittelalterlichen Fürstensitzes. Hatte man die Bergkuppe erstiegen, deren steiler Abfall alle Umwallung überflüssig machte, und über die Zugbrücke den Torturm durchschritten, so stand man in dem Vorhof, an dessen rechter Seite sich niedere Gesinderäume und Ställe (jetzt Ritterhaus, Lutherzimmer, Dirnitz) befanden. Mauer und Tor sperrten den Vorhof vom inneren Burghofe ab. Der Berchfrit war so gestellt, daß er den Eingang vom Vorhofe her unbedingt beherrschte und zugleich das an ihn sich anschließende Landgrafenhaus (Palas) sicherte. Zum Landgrafenhause führte eine Freitreppe empor. Ein schmaler Gang, der nach dem Hofe in luftigen Arkaden sich öffnet, schob sich zwischen die Gemächer und die Außenmauer. Unter den Gemächern ist namentlich der große Festsaal im obersten Stockwerk bemerkenswert. Ein viereckiger Turm in der Südecke schloß das Verteidigungssystem ab. Als Fürstensitz besaß die Wartburg glänzende Wohnräume; Palas, Kemenate (Frauengemach) und Kapelle erfreuten sich reichen Schmuckes.

Eine ganz besondere Sorgfalt wandte man bei den Pfalz- und Burgenbauten der Errichtung der Burgkapellen zu. Sie wurden wie in Gelnhausen, Trifels, Münzenberg über der Eingangshalle des Torbaues angeordnet oder in selbständigen zweigeschossigen Gebäuden untergebracht. Beide Geschosse, deren oberes direkt vom Palas aus zugänglich ist, stehen durch eine Öffnung in der Mitte der Erdgeschoßwölbung in Verbindung; das obere, meist kunstvoller durchgebildet, war für den Burgherrn und seine Familie bestimmt, das untere, derb, schwer und einfach gehalten, wurde von der Dienerschaft und für die Abhaltung von Exequien benützt. Das Rechteck des Grundrisses wird durch vier um die Kommunikationsöffnung aufgestellte Säulen in neun Joche zerlegt. Die Säulen des Obergeschosses sind überwiegend wahre Schaustücke spätromanischer Dekorationskunst. Vorzügliche Beispiele dieses Bautypus bieten außer Nürnberg (Abb. 288, 289), Lohra, Steinfurt, Landsberg bei Halle besonders Freiburg a. d. Unstrut und der Staufenbau in Eger, der um 1214 vollendet wurde. Durch ungewöhnliche Grundrißformen des Zehn- und des



291. Palast der Herzoge von Granada in Estella. (Junghändel.)

Sechseckes fallen die Burgkapellen in Vianden und Kobern a. d. Mosel auf. Unter lombardischem Einflusse steht die hochinteressante Kapelle des Schlosses Tirol; vereinzelt bleibt die Anordnung dreier Apsiden bei der Burgkapelle in Hocheppan. Als eine merkwürdige Umgestaltung eines alten romanischen Burgtores interessiert das doppeltürmige Tor der alten Benediktinerabtei Komburg mit diskreter Lisenen- und Rundbogenfriesverwendung und gefälliger Arkadenanordnung auch wegen der Beziehungen zu jenen doppeltürmigen Stadttoren, deren Anlage sich von den Gedanken der Porta nigra in Trier nicht trennen kann (Abb. 290).

Wesentlich anders als die Pfalzen deutscher Kaiser und die deutschen Burgen präsentiert sich der Rest des ins 11. Jahrhundert zurückreichenden Schlosses der Herzoge von Granada in Estella (Abb. 291): zwei übereinandergestellte Säulen, in deren antikisierender Behandlung die Formensprache weit zurückliegender Jahrhunderte wieder laut wird, besetzen die Ecken, ein kräftiges Konsolengesims schließt wirksam ab. Auch in den Fenstergruppen regt sich eine gewisse Originalität. Merkwürdig ist das Einsetzen franko-syrischer Einflüsse, die von Palästina herüberdrangen, bei dem turmbewehrten Grafenschlosse in Gent, das Graf Philipp von Flandern 1180 erbauen ließ (Abb. 292).

Stadtbefestigung und städtische Wohnbauten. Burgen und Städte suchte man frühe durch ausgedehnte Befestigungsanlagen gegen feindliche Angriffe zu schützen. Unter die stattlichsten Schöpfungen dieser Art zählen die Festungswerke von Avila, von dem römischen Meister der Geometrie, Casandro, und dem Franzosen Florin de Pituenga 1090 begonnen und angeblich bereits 1099 vollendet. Das 850 m lange und 280 bis 420 m breite Mauerviereck (Abb. 293)



292. Schloß der Grafen von Flandern in Gent.

unterbrechen und beleben außer 10 Toren noch 86 Türme. Eine ähnliche Befestigung, deren Baubeginn ins 13. Jahrhundert zurückreicht, besaß die Hansastadt Wisby auf Gotland; in ihrer 11200 Fuß langen Stadtmauer erheben sich heute noch 38 Türme zu einer Höhe von 60 bis 70 Fuß. An manchen Orten wurde die hochgelegene Kirche durch Aufführung einer sie einschließenden Mauer zu einer befestigten Anlage, innerhalb welcher die Bevölterung in Zeiten der Not Zuflucht suchte. Wie die Kirchenbaukunst der skandinavischen Länder sich mit fortifikatorischen Anforderungen abfand, wurde schon oben erwähnt. Die für die Stadtbefestigung geläufigsten Formen der Torburgen beschränkten sich entweder auf einen rechteckigen, an den



293. Die Stadtbefestigung von Avila. (Junghändel.)



294. Die Torri Garisenda und Asinelli in Bologna.

Vorderkanten mitunter abgeschragten Unterbau mit hoch ansteigendem Turme oder flankierten den Torweg wieder in der Art der Porta nigra zu Trier mit zwei Halbtürmen bei mehrgeschossiger Entwicklung des Oberbaues. Beide Typen sind in den Resten der im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts begonnenen Kölner Stadtbefestigung, dem Severinstore und dem Hahnentore (Abb. 295) gut vertreten. In Genua wurde 1196 die Höhe aller Türme gesetzlich auf 80 Palmi restringiert. Die um 1100 errichteten Torri Garisenda und Asinelli (Abb. 294) sind zu Wahrzeichen Bolognas geworden.

Die Tatsache, daß bis ins hohe Mittelalter hinauf die Wohnhäuser der Bürger an dem reinen Holz- oder Fachwertbau festhielten und steinerne Privatbauten auch noch im 13. Jahrhunderte seltener waren, erklärt die recht beschränkte Anzahl romanischer Profanbauten bürgerlichen Charakters. Die Aufmerksamkeit der Bürgerschaft wandte sich bald der Errichtung von Rathäusern zu, die zunächst eine Vereinigung von Kaufhalle, Bürgersaal und Gerichtslaube bieten wollten. Diesem Typus entspricht das verhältnismäßig gut erhaltene, um 1170 ansetzbare Rathaus (Abb. 296) von Gelnhausen mit seiner als Gerichtslaube benützten Freitreppe vor dem



295. Das Hahnentor in Köln.



296. Romanisches Rathaus in Gelnhausen. (Hartung.)

kleeblattbogigen Portale, mit der saalartigen Kaufhalle des unteren Geschosses und dem Bürgersaale des oberen Stockwerkes. Die beiden Räume sind mit Balkendecken versehen und durch Träger in zwei Schiffe geteilt, nehmen also die Zweischiffigkeit der Säle in den Pfalzen auch in den städtischen Repräsentationsbau herüber. Daß frühe schon auf Anordnung einer Rathauskapelle Bedacht genommen wurde, bestätigen Überreste einer solchen zu Eggenburg in Niederösterreich.

In den mit der römischen Kultur und ihrem Steinbau Berührung findenden Gegenden, namentlich in den Rheinlanden, haben sich noch vereinzelt Denkmale des städtischen Wohnbaues der romanischen Epoche erhalten. Die Grundform des städtischen Wohnhauses näherte sich dem Quadrat oder einem gestreckten Rechteck, dessen Schmalseite für die Fassadenanordnung benutzt wurde. Die Erdgeschoßräume wurden schon frühe gewölbt; sonst war die flache Holzdecke beliebt und in größeren Räumen von freistehenden Stützen getragen. Das Zusammendrängen der Häuser innerhalb der Stadt leistete dem Geschoßbaue Vorschub. Als die quadratische Grundform mehr der langrechteckigen wich und über dem unbewohnten Erdgeschosse mehrere Wohngeschosse sich aufbauten, ging das Äußere des Wohnbaues zum Etagen- oder Fensterhause über und gewann in der Giebelabtreppung malerische Belebung. Manchmal half Bemalung, wie bei Kapitellen des Trinitarierhauses in Metz oder an den Bogen und Pfeilern des Rathauses in Gelnhausen, der architektonischen Wirkung nach. Bei dem Hause in der Rheingasse zu Köln wurde letztere höchst eigenartig dadurch verstärkt, daß die gegliederten Teile aus grauem Sandstein, die Stäbe aus schwarzem Marmor hergestellt, Ringe, Basen und Kapitelle vergoldet wurden.

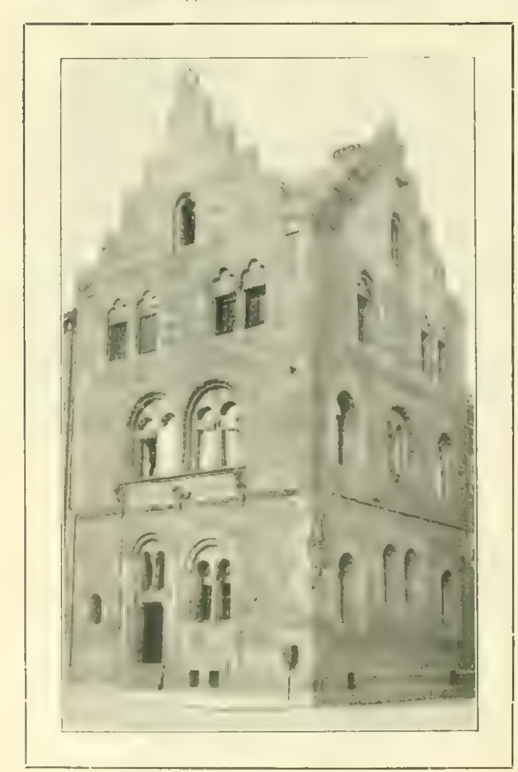


297. Das sog. Overstolzenhaus in Köln.

Unter den städtischen Wohnbauten nehmen die „propugnacula“ genannten Wohntürme Triers eine Mittelstellung zwischen Berchfrit und Palas ein; am besten erhalten ist der „Frankenturm“ (Abb. 298). Sie zählen wie die merkwürdige Niederburg in Rüdesheim zur Kategorie des wehrhaften Wohnbaues, der sich mit dem die ganze Anlage beherrschenden Turme auch der stattliche Salzburger Hof in Regensburg aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts anschloß



298. Frankenturm in Trier.



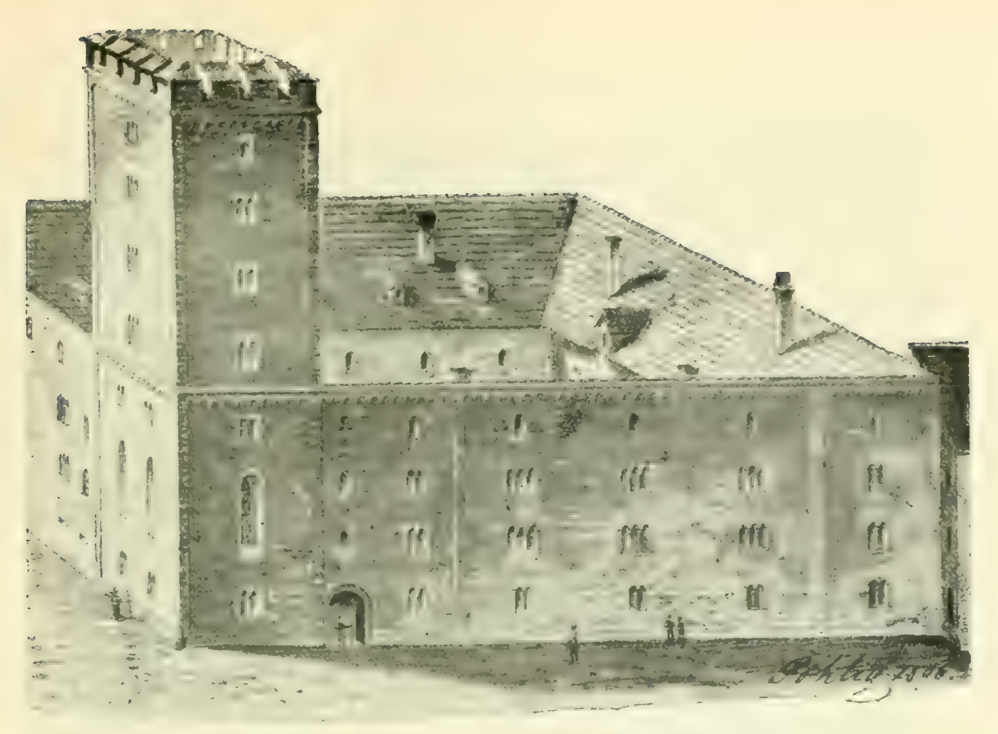
299. Hofapotheke in Saalfeld.

(Abb. 300). Die Betonung des Horizontalismus charakterisiert das stattlichste Kölner Haus (Abb. 297), das sogenannte Overstolzenhaus: Geschoßunterteilung durch verschieden geformte Gesimse bietet auch ein Kanonikatshaus in Aachen. Mit dem Trierer Drei-Königshause berührt sich die an der Nordseite von St. Florin in Koblenz liegende Küsterswohnung. Trotzig wehrhafter Charakter bleibt dem Hause (Hotel St. Livier) in der Trinitarierstraße zu Metz mit dem dekorativen Zinnenkranze und dem seitlichen Treppenturme (Abb. 301), der eine erst später mehr zur Geltung kommende Neuerung darstellt. Auch der zinnengekrönte Turm des Goliathhauses in Regensburg trägt einen burgmäßigen Zug in das Straßenbild der Stadt (Abb. 302). Romanische Rundbogenfenster durchbrechen das Erdgeschoß des Wormser Hofes zu Wimpfen a. B., ein Kurialgebäude, wie es auch in der Ägiditurie zu Naumburg mit vortragendem Erker erhalten ist. Die Wiederherstellung der Hofapotheke zu Saalfeld (Abb. 299) nach dem Brande von 1880 war auf möglichste Erhaltung der romanischen Überreste bedacht.

Im allgemeinen steht fest, daß der romanische Profanbau sehr bald einen selbständigen künstlerischen Charakter annahm und allmählich von dem prächtig ausgestatteten Wohnsitze der Fürsten und des Adels auf das Haus des Bürgers hinübergriff, dessen Portale und Fenster zunächst Gegenstände künstlerischer Durchbildung wurden.

b. Bildnerei und Malerei.

Kommt man von der karolingisch-ottonischen Zeit her, so übt die Kunst des 11. Jahrhunderts vielfach den Eindruck, als ob auch in der Geschichte der Menschheit einmal der Naturprozeß der Rückbildung versucht worden wäre. Dort waren die Gedanken einfach klar und durchsichtig, die Gestalten naiv erfaßt, mit dem sichtlichen Streben, der Wirklichkeit einzelne Züge abzulauschen, die Formen ziemlich weich und fließend. Jetzt dagegen werden dunkle, trübe Vorstellungen ver-



300. Ehemaliger Salzburger Hof in Regensburg (Rekonstruktion).



301. Haus in der Trinitarierstraße zu Metz.



302. Das Goliathhaus in Regensburg.

körpert, das Auge hat sich von der Natur abgewendet, phantastischer Spuk erschreckt den Sinn, die Linien sind hart, die Formen grob und steif geworden. Die Kunst erscheint in ihrer Entwicklung gewaltsam auf ihre Anfänge zurückgeworfen.

Zunächst allerdings hallt noch die Kunstweise der karolingisch-ottonischen Zeit nach. Die Plastik und die Malerei am Anfange des 11. Jahrhunderts unterscheiden sich noch nicht wesentlich von jenen der nächstvergangenen Periode. Unter dem Einflusse der Cluniazenser Richtung vollzieht sich eine Wandlung in den Gegenständen der Darstellung. Nicht mehr die Bibel allein, auch die theologischen Schriften, die oft spitzfindige, immer zu einem düsterernsten, freudelosen Leben mahnende Auslegung der biblischen Lehren bieten den Künstlern den Stoff zu ihren Schilderungen. Der kirchliche Charakter der Kunst empfängt gegen früher eine mächtige Steigerung; die Predigt, die religiösen Dichtungen werden eine wichtige Bilderquelle. Mit dieser von der Kirche bedingten oder doch begünstigten Richtung verknüpft sich ein anderer Zug. In den ersten Jahrhunderten nach der Bekehrung standen sich die christliche Lehre und die noch heidnisch empfindende Volksseele feindselig gegenüber. Nur langsam konnte das äußerliche Verhältnis in ein wahrhaft inneres verwandelt werden. Das Christentum drang in die Tiefe des Volksgeistes, beherrschte ihn, verband sich aber zugleich mit den im Hintergrunde noch immer lauschenden alten Stimmungen und Empfindungen. Wurde anfangs das Germanentum christianisiert, so kann man jetzt gewissermaßen von einer Germanisierung des Christentums sprechen. Vorstellungen, welche der Lehre und dem Volkstume gemeinschaftlich waren, traten in den Vordergrund und bestimmten die religiöse Anschauung. Nun traf es sich, daß die Kirche das Trübernste, Kampfreiche besonders stark betonte, Elemente, welche auch in dem alten, von der hellenischen hellen Freudigkeit weit entfernten Götterglauben sich bargen. Die Einigung vollzog sich auf natürlichem Wege. Daraus erklärt sich, daß so manche Schilderungen aus der Zeit von 1050 bis 1150 den Irrtum weckten, als ob sie altnordische Mythen versinnlichten. Die mythischen Gestalten lebten nicht mehr; die Färbung der christlichen Vorstellungen, insbesondere jener, in welchen dämonische Gewalten auftraten, erinnert aber in der Tat an einzelne Züge der alten Götterlehre. Sobald die nationale Phantasie an der Verkörperung christlicher Vorstellungen tätig mitwirkte, kam auch der bis dahin ruhende Niederschlag in Bewegung. Historisch bedeutsam bleibt also die Periode des 11. Jahrhunderts. Wie in der Literatur, so wagt auch in der Kunst der nationale Geist seine ersten Schritte. Aber freilich in der Kunst mußte er dieses Wagnis mit dem Verluste des reinen Formensinnes bezahlen. Für die neuen Gegenstände der Schilderung, für die veränderte Auffassung bot die Tradition nur wenige Vorbilder; vollends gelähmt wurde der wohltätige mittelbare Einfluß der Antike. Das von dieser empfangene Erbe war ohnehin nahezu aufgebraucht, aber noch nicht durch den Erwerb eines frischen Blickes für die Natur ersetzt. Das Verständnis der Natur, die Fähigkeit, ihre Formen treu und lebendig wiederzugeben, wird nur durch lange Schulung erworben. Gerade daran fehlt es im 11. Jahrhundert. Die einzelnen Pflegestätten der Kunst wechseln rasch; kaum über die Anfänge der Entwicklung herausgewachsen, müssen sie gewöhnlich anderen weichen. Der örtliche Bedarf hatte sie in das Leben gerufen; war dieser gedeckt, so sanken sie wieder in das Dunkel zurück. Dadurch erlahmt nicht nur der Formensinn, sondern auch die technische Geschicklichkeit. Diese zu heben erscheint als die nächste Aufgabe. Wie wichtig sie den Männern des 11. Jahrhunderts dünkte, welchen Wert man auf die technischen Vorgänge legte, beweisen die vielen Sammlungen technischer Rezepte und die zahlreichen ruhmredigen Inschriften auf Kunstwerken, wenn technische Fortschritte oder Erfindungen verzeichnet werden durften. Das Kunsthandwerk hebt sich fast rascher als die monumentale Kunst. Während die letztere das Bild der Dürftigkeit, oft sogar der Roheit vor unseren Augen aufrollt, entlocken gleichzeitige Leistungen des Kunsthandwerkes,



303. Relief des Externsteines im Teutoburger Wald. Um 1115.

das nahezu führende Bedeutung erlangt, viel günstigere Urteile. Der Goldschmied wetteifert mit dem Bildhauer, der Weber und Sticker mit dem Maler.

Erst nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ist das technische Vermögen genug erstarkt, der Kunstsinn hinreichend geübt und geschult, auch der Inhalt der Darstellungen soweit abgeklärt, daß nun den Schöpfungen der Künstler ein tieferes Leben eingehaucht, auf die Richtigkeit und Schönheit der Formen das Augenmerk gerichtet werden kann. Überall, in Frankreich so gut wie in Deutschland und England, und auf allen Gebieten der Kunst geht es seitdem rasch vorwärts. Die Wendung, welche die Architektur kurz vor dem Eintritt der Gotik genommen hat, die Entfaltung dekorativer Pracht, die Vorliebe für große geschmückte Portale, die feine plastische Durchbildung der Einzelglieder helfen wesentlich den Fortschritt auch auf die benachbarten Künste übertragen. Die Linie in der Entwicklung der Malerei und Skulptur hält ihre aufsteigende Richtung beinahe ein Jahrhundert (1150–1250) inne. Obschon in dieselbe Zeit die Einführung des gotischen Baustiles fällt, so darf man doch nicht den Aufschwung der bildenden

Künste als eine Folge des neuen Baustiles auffassen und daraus erklären. Die gotischen Bauformen mußten sich eingebürgert haben, ehe sie ihren Einfluß auf Maler und Bildhauer üben konnten. Das geschah erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts. Seitdem wird auch die Einwirkung des gotischen Stiles in der Plastik und Malerei, nicht immer zu ihrem Vorteile, deutlich wahrgenommen. Die Blüte der Malerei und Plastik in der spätromanischen Periode steht vielmehr im Zusammenhange mit dem wunderbaren Aufschwunge des allgemeinen Kulturlebens am Schlusse des 12. Jahrhunderts. Die alte ritterliche Gesellschaft, die der fröhlichen Minne huldigte, an Kaiser und Reich glaubte, zeigte sich, ehe sie von der städtisch-bürgerlichen Kulturmacht abgelöst wurde, in ihrem vollsten Glanze. Es war eine bildungssatte Zeit, welche den fröhlichen Natursinn ausgereift besaß und von dem Hauche der Antike leise berührt wurde.

Romanische Steinbildnerei. Wandert das Auge zu den Schöpfungen der mit den architektonischen Werken unmittelbar verbundenen Plastik und Malerei, so wird es kaum den gleichen Reichtum an Denkmälern zu konstatieren vermögen. Man kann nicht behaupten, daß dieser Unterschied durch den tatsächlichen großen Mangel an erhaltenen Werken verschuldet werde, daß Zeit und Menschen sich besonders arg an den Schöpfungen des 11. Jahrhunderts vergriffen hätten. Diese boten nur geringen Stoff zur Zerstörung. Die konstruktiven Aufgaben, die technischen Schwierigkeiten nahmen die Kraft und die Aufmerksamkeit der Künstler so sehr in Anspruch, daß der plastische und malerische Schmuck der Kirchen darüber noch erheblich zurücktreten mußte. Wie langsam sich der Formensinn entwickelte, erhellt an deutlichsten aus den Werken, welche im westlichen Deutschland, also auf älterem Kulturboden, am Anfange des 12. Jahrhunderts entstanden. Bei dem Relief an den E x t e r n st e i n e n (1115) bei H o r n im Lippeschen, einer aus dem lebendigen Felsen herausgehauenen großen Darstellung, erklärt vielleicht die materielle Schwierigkeit der Arbeit die ungelenken Bewegungen und plumpen Gestalten. Christus wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus vom Kreuze abgenommen. Maria hilft den sinkenden Körper stützen, wobei Johannes trauernd zur Seite steht. Über dem Kreuze, neben welchem die Personifikationen von Sonne und Mond angeordnet sind, erscheint Christus im Brustbilde noch einmal mit der Siegesfahne (die Figur wird auch als Gottvater erklärt); zu Füßen des Kreuzes kniet das erste Elternpaar, von einem Drachen umwunden (Abb. 303). So vereinigte das in den Motiven mit byzantinischen Elfenbeintafeln sich berührende Relief den Sündenfall, den Tod und den Triumph Christi in einem Bilde. Die Fortschritte westfälischer Bildnerei veranschaulichen die Portale der Dome zu Münster und Paderborn, deren Gestalten hervorragenden Schöpfungen der sächsischen Plastik, wie im Magdeburger Domchor oder dem Christus der Wechselburger Kanzel, nahestehen.



304. Von der Kanzel zu Wechselburg.

Wie die Malerei, so erreicht auch die p l a st i s ch e K u n st um die Wende des 13. Jahrhunderts eine hohe



305. Kreuzigungsgruppe in der Schloßkirche zu Wechselburg.

Blüte, und zwar sowohl die Stein- wie die Holzskulptur. Allerorten merkt man den Aufschwung seit der Mitte des 12. Jahrhunderts, in den Rheinlanden und Westfalen wie in Schlesien und Mähren; eine stetige Entwicklung läßt sich nur an der sächsischen Skulptur beobachten. Seitdem auf sächsischem Boden die Künste gepflegt wurden, regte sich die Freude an plastischem Schmucke. Die altsächsischen Kirchen gingen in dieser Hinsicht allen anderen voran. Viel trug zu dieser Vorliebe für plastische Dekoration die Natur des Baustoffes bei, welcher sich bequem mit dem Meißel bearbeiten ließ. Doch muß auch die Sinnesart und Lebensgewohnheit der Bewohner beachtet werden. Holzbau und Holzschnitzerei blieben hier selbst in späteren Zeitaltern heimisch. Reichen Anlaß zur Übung der Hand bot die sächsische Sitte der Einbauten in den Kirchen. Feste Schranken (Liebfrauenkirche in Halberstadt, Michaelskirche in Hildesheim) sperren den Chor seitlich ab, der Lettner (Naumburg) scheidet ihn vom Mittelschiffe. Mit dem Lettner war die steinerne Kanzel verbunden, als Krönung erhob sich auf jenem eine Kreuzigungsgruppe. Dazu traten noch zahlreiche Grabsteine, Statuen an den Pfeilern des Mittelschiffes, Reliefs über den Bogen. Die gleichartigen Gegenstände der Darstellung, ihre häufige Wiederholung lenkten die Künstler naturgemäß darauf hin, auf die formale Durchbildung den größeren Nachdruck zu legen. So entwickelte sich die Plastik still und stetig Menschenalter hindurch, bis sie jene Vollendung erreichte, welche wir an den Schöpfungen aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts bewundern.

In vier Entwicklungsphasen schritt man vom 12. Jahrhundert bis zum vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zu größerer Ausdrucksfähigkeit vor. Entbehrte der größte Teil des 12. Jahrhunderts noch der freieren Formenmodellierung bei schematischer Steifheit in den Bewegungen mit meist nur eingravierten Faltenlinien und ausdruckslosen Köpfen, so neigte man in der zweiten zwischen 1190 bis 1210 ansetzbaren Periode zu stark bewegter Parallelfältelung in der Gewandung, zu tiefer ausgearbeiteten und sich überschneidenden Formen sowie zu ausdrucksvoller scharfer Charakteristik der Köpfe hin. Dieser Fortschritt zu einer natürlicheren Formenauffassung geht auf Anregung durch Werke byzantinischer Kleinkunst zurück, in welchen man jene Motive und Lösungen fertig fand, mit welchen Skulptur und Malerei größere Lebendigkeit und Naturwahrheit auszudrücken suchte. Zwischen 1225 bis 1235 erreichte man den Höhepunkt stärkster Bewegung mit eckigeren Faltenmotiven und künstlicher Zerknitterung; hier setzten die ersten Einflüsse der neuen französischen Monumentalplastik auf Sachsen



306. Fürstenpaar aus dem Naumburger Dom.

ein. Sie zeigen sich in den jetzt zerstreut und planlos benützten Skulpturen des Domchores zu Magdeburg, Überresten eines dem zweiten Dombaumeister zugerechneten Portales, das ikonographisch wie stilistisch mit dem westlichen Hauptportale von Notre Dame in Paris übereinstimmte, aber einzelne Gestalten zum Teile dem Südportale in Chartres entlehnte.

Der ersten Epoche gehören die Stuckfiguren eines Kaisers und einer Kaiserin in der allein erhaltenen Domvorhalle zu Goslar, die Äbtissinnengräber in Quedlinburg, die Skulpturen vom heiligen Grabe in Gernrode an; der zweiten zählen die Portallünette in St. Godehard zu Hildesheim, die teilweise in alter Bemalung erhaltenen Chorschranken der Hildesheimer Michaelskirche und der Liebfrauenkirche in Halberstadt zu, in welch letzterer an den Gewandmotiven Abhängigkeit von byzantinischen Elfenbeinreliefs und damit ein Nachklingen der Antike unbestreitbar bleiben. Das Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig, das Wechselburger Stiftergrab, die Grabmäler Wiprechts von Groitsch in Pegau und einer ungenannten Äbtissin in Quedlinburg repräsentieren gute Schöpfungen des dritten Stiles mit einem entschieden deutsch-nationalen Einschlage.

Äußere Umstände, die gesteigerte Macht des Wettiner Fürstenhauses, die Aufdeckung reicher Silberadern im Erzgebirge bewirkten, daß die Kunstpflege von Niedersachsen, von wo die Stuckbearbeitung auch nach Westfalen (Grabplatte Wittekinds in der Stiftskirche zu Enger) hinübergriff, sich mehr nach dem Südosten verpflanzte. Wechselburg und Freiberg sind plötzlich die wichtigsten Schauplätze der plastischen Tätigkeit geworden und bezeichnen die vierte Entwicklungsphase der romanischen Bildnerei Sachsens. Dort ragen die Kanzelskulpturen (Abb. 304) und der (ursprünglich wohl anders angeordnete) Lettnerbau mit Prophetengestalten und der aus Holz geschnitzten großen Kreuzigungsgruppe (Abb. 305), hier die goldene Pforte (vgl. Abb. 215), als die bedeutendsten Leistungen hervor. Die Beweise liegen vor, daß in Freiberg und Wechselburg Genossen derselben Schule, in einzelnen Fällen vielleicht die gleichen Hände wirkten und die über Magdeburg gekommenen französischen Anregungen selbständig weiterverarbeiteten. Eine zwischen 1220 bis 1225 entstandene Kreuzigungsgruppe aus Freiberg (jetzt im Dresdener Altertumsverein) erscheint als die unmittelbare Vorstufe der nicht vor 1230 ansetzbaren Wechselburger Gruppe. Der Meister beider kam im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts nach Chartres



307. Anbetung der heil. drei Könige. Bogenfeld an der goldenen Pforte zu Freiberg.



308. Südportal des Querhauses am Straßburger Münster.



309. Roman. Taufstein in Freudenstadt.

und empfing seine Ausbildung der Steintechnik in jenem Atelier, dem die Skulpturen der Querhausfassaden an der Kathedrale zu Chartres übertragen waren. Den Gipfel seines Schaffens erreichte er in den wenige Jahre vor 1240 entstandenen Statuen des David und Salomo sowie in einigen Archivoltenfiguren der goldenen Pforte in Freiberg.

Den lichten Gedanken entsprechen in allen diesen Werken lebendige Formen. Die Bilder an der Wechselburger Kanzel stellen den thronenden Christus und die Vorbilder seines Opfertodes im alten Bunde dar. Sie sind in starkem Relief gearbeitet und auch wie die übrigen Skulpturen durch Vergoldung und Färbung milder gestimmt. An der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg wird das Blut Christi von dem zu Füßen des Kreuzes liegenden Adam in einem Kelche aufgefangen. Maria und Johannes fußen auf den gekrönten Figuren des Heidentumes und Judentumes. Selbst die reiche Komposition der goldenen Pforte, welche den Eingang in das südliche Querschiff des Freiberger Domes bildet, führt uns nicht in entlegene Winkel der Phantasie. Das Bogenfeld (Tympanon) schließt die Anbetung der drei Könige ein (Abb. 307); die kleineren Figuren in den Leibungen der Bogen schildern den jüngsten Tag und das Paradies; in den acht Figuren an den Seitenwänden des Portales, dessen Architektur auf einen am Bamberger Georgenportale geschulten bayrischen Meister hindeutet, zwischen reichgeschmückten Säulen, begrüßten die Gläubigen die ihnen aus Kirchenliedern wohlbekannten Hochzeitszeugen bei der Vermählung Christi mit der Kirche (vgl. Abb. 215). Der ikonographische Inhalt der goldenen Pforte in Freiberg entspricht dem Dekorationsprogramme, welches allgemein für den Skulpturenschmuck französischer Marienkirchen galt, was zu dem Schlusse berechtigt, daß nebst den stofflichen Anregungen auch eine Atelierüberlieferung bei der Wahl der Einzelheiten für die Skulpturen der großen Kathedralen bestimmend mitwirkte. Fesselt uns an den Kreuzigungsgruppen das Streben nach tieferem Ausdruck des Schmerzes und in Einzelheiten (Adern der Hände) die schärfere Naturbeobachtung, so wird an der goldenen Pforte das Auge durch den schönen Fluß der Gewänder, die gefällige Rundung der Köpfe, die Sorgfalt der Arbeit erfreut. Hier durchdringen sich französische Einflüsse, welch letztere vorher nur aus zweiter Hand vom Magdeburger Zentrum ausgehen, mit einer als durchaus deutsch bezeichenbaren Weise. Der Meister hat Frankreich gesehen, dort manches sich angeeignet, ohne sein nationales und persönliches Wesen dabei fallen zu lassen. Zu individualisierender Gestaltungskraft erhob sich die sächsische Steinplastik um 1270 in dem tiefergreifenden Lettnerschmucke und noch mehr in den vornehmen Stifterbildnissen im Westchore (Abb. 306) des Domes zu Naumburg. Warme Lebensfülle und Natürlichkeit eines herzerquickenden, ausgezeichnet beobachtenden Realismus durchströmen diese kraftvollen Gestalten mit ihrer strammen Haltung und gemessenen Würde. Hier hat deutscher Geist sich französischem Einschlage nicht untergeordnet, sondern mit ebensoviel Geschmack als hohem technischen Können schier unvergleichliche Werke geschaffen, denen sich das Grabmal Heinrichs



310. Teil der Domtür zu Hildesheim.

des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dome zu Braunschweig würdig anreiht. In der Naumburger Hütte dieses auf französischer Wanderschaft für die freie Standfigur wie erzählenden Reliefstil gleich trefflich gebildeten Obersachsen entstanden die Stifterbilder des Domes zu Meißen, die Naumburger Typen teils kopierend, teils variierend.

In der Richtung auf Naturwahrheit zeigen auch die Skulpturen am Bamberger Dome große Fortschritte. In lebhafter Unterredung begriffen, beinahe heftig in den Gebärden, individuell in der Gesichtsbildung, erscheinen die älteren Apostelpaare (Relief) an den Schranken des Georgenchores. Die Bamberger Domskulpturen, die den Vergleich mit den Hauptschöpfungen der sächsischen Schule nicht zu scheuen brauchen, teilen sich nach der Verschiedenheit der Formensprache in zwei Gruppen. Die eine gehört dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts an und wird einer einheimisch fränkischen Schule zugerechnet, die auch Motive byzantinischer Elfenbeinreliefs übernahm. Zur zweiten gotischen Gruppe leiten die Propheten und Apostel der mit der Tympanondarstellung des jünsten Gerichtes gezierten Fürstenpforte hinüber.

Mit der die Freiberger Arbeiten durchdringenden Großartigkeit der Auffassung und Behandlung wetteifern am Südportale des Straßburger Münsterquerhauses die herrlichen Tympanonreliefs mit dem Tode und der Krönung Mariä sowie die vornehmen Personifikationen der Kirche und Synagoge (Abb. 308), deren Entstehung zwischen 1225 und 1250 fällt. Diese innerlich freien Werke voll edelster Harmonie stehen zwar unter dem vorbildlichen Einflusse des Stiles und der Technik von Chartres sowie unter dem Studium byzantinischer Kleinkunstschöpfungen, bezeichnen aber trotzdem den Höhepunkt einer echt deutschen Richtung, für die es seit der Mitte des 13. Jahrhunderts keine Weiterentwicklung mehr gab. Südfranzösischer Einschlag in Verbindung mit Abhängigkeit von byzantinischen Kleinkunstvorlagen und von der horizontalen Abdeckung des römischen Triumphbogens begegnet auch an der um 1176 ausgeführten Galluspforte am Münster zu Basel. Hinter diesen hervorragenden oberrheinischen Schöpfungen bleibt die Bildnerei am Mittel- und Niederrhein in der Ausschmückung der Dome zu Mainz, Worms, Trier oder selbst der Kölner Kirchen zurück.

Im südlichen Deutschland hinderten schon der phantastische Zug, welcher an den Portal-



311. Der Löwe auf dem Burgplatze zu Braunschweig.

reliefs von St. Jakob in Regensburg, beim Riesentore des Wiener Stephansdomes oder an der Tiersäule der Freisinger Domkrypta durchbricht, und die Vorliebe für die Gestalten einer Dämmerwelt die freie Entfaltung des Formensinnes. Bis tief in das 12. Jahrhundert macht sich hier auf Kosten der künstlerischen Anlage und Durchführung das Streben geltend, durch Bilder eindringlich zu belehren und die Schrecken der Sündhaftigkeit grell auszumalen. So wurde der merkwürdige Schmuck des Regensburger Jakobsportales eine in die Sprache der Steine übertragene künstlerische Behandlung des Hohenliedkommentars des Honorius Augustodunensis. Die roh plumpe Dekoration des wahrscheinlich aus Hirsau in die Kirche zu Freudenstadt gelangten Taufsteines aus rotem Sandsteine deutet mit den phantastischen Tieren (Abb. 309) darauf hin, wie der Teufel durch die Wirkung der Taufe aus dem Menschenherzen vertrieben wird, dem gleichwohl noch schwerer Kampf mit Teufelsanfechtungen zu bestehen bleibt, wobei er auf die Hilfe des Satansüberwinders Christi angewiesen ist. Auch hier stand der Lehrzweck entschieden über der Schönheit der Darstellung.

Romanischer Erzguß. Frühe schon war der deutschen Bildnerei die Technik des Erzgusses geläufig, der einen besonderen Ruhmestitel des zu einem Mittelpunkt eifrigster Kunstpflege aufsteigenden Hildesheim bildet. Seit Bernward, aus einem edlen sächsischen Geschlecht entsprossen, ein länder- und sachkundiger Mann, den Bischofssitz bestiegen hatte (993–1022), regte sich in den Werkstätten und auf den Baugründen ein kräftiges Leben. Der Bischof ging mit Rat und gutem Beispiel voran. Über die Richtung seines Geistes belehrt uns am besten die sogenannte Bernwardssäule (1022), ursprünglich vielleicht der Träger einer Osterkerze. Sie ist sichtlich der Trajanssäule in Rom, dessen Kunstschätze Bernward aus eigener Anschauung kannte, nachgebildet und zeigt wie diese ein spiralförmiges Reliefband; auf demselben ziehen sich ununterbrochen vom Fuße bis zum (verlorenen) Kapitell biblische Szenen empor. Aber nur die Absicht, weniger die Ausführung erinnert an die Antike. Noch deutlicher wird das technische und formale Ungenügen des Künstlers an der mit dem Schema der Mainzer Willigistür sich berührenden Bronzetür (1015) am Dome offenbar, welche in acht Reliefs auf jedem Flügel die Erschaffung des Menschen bis zu Kains Brudermord sowie die Jugend- und Leidensgeschichte Christi schildert (Abb. 310). Die zwischen die Kindheit und die Passion fallenden Ereignisse waren an der Bernwardssäule dargestellt. An dieser erscheinen die Reliefgestalten noch gleichmäßig stark herausgearbeitet, plump gebaut, unrichtig in den Maßverhältnissen, aber doch mit plastischem Sinne entworfen. Die Reliefs an der Bronzetüre dagegen zeigen den wahrscheinlich aus Mainz berufenen Künstler des letzteren völlig bar. Die einzelnen Gestalten verlieren sich auf dem öden Raume: während der Unterkörper ganz flach gehalten ist, treten Oberkörper und Kopf beinahe völlig rund heraus. Offenbar hat diese auch sonst in der sächsischen Plastik



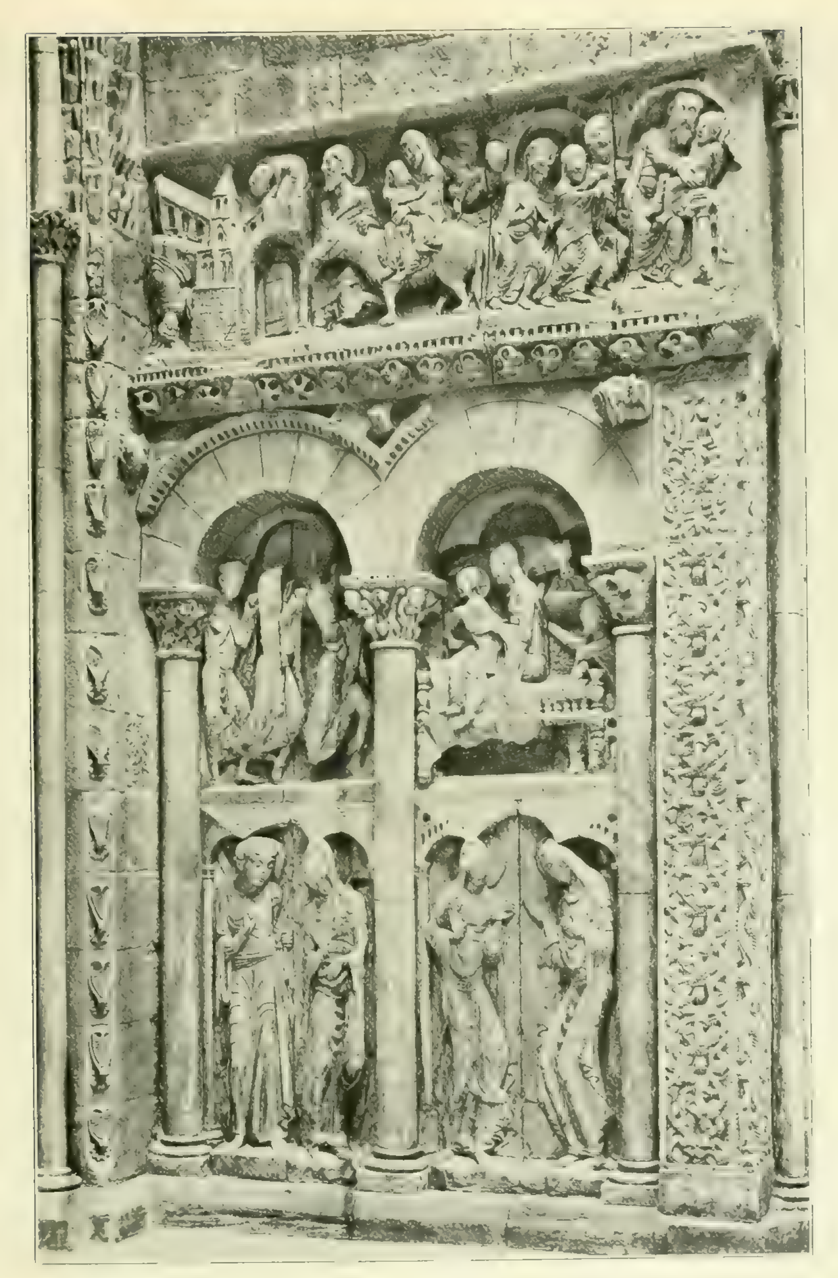

312. Von der Domtür zu Augsburg.

häufig wiederkehrende Sitte, den Kopf in stärkerem Relief als den Rumpf zu bilden, ihre Ursache in dem Streben nach größerer Deutlichkeit. Die Bernwardssäule weist auf eine allerdings nur äußerliche Kenntnis antiker Kunstwerke hin, worin sie übrigens nicht vereinzelt im 11. Jahrhundert steht. Bronzegrabplatten in den Domen zu Merseburg und Magdeburg, die zwischen 1152 und 1156 in der Magdeburger Gießhütte hergestellten Bronzeplatten der Korssunschen Türen in Nowgorod und Gnesen, sowie der 1166 von Heinrich dem Löwen auf dem Braunschweiger Burgplatze aufgestellte Löwe (Abb. 311) lassen die Entwicklung des sächsischen Bronzegusses gut verfolgen, dessen Erzeugnisse auch in fremden Ländern in hohen Ehren standen. Durch die Gedanken und Form der Reliefs bleiben mit karolingischer und frühchristlicher Kunst und durch diese formal mit der Antike in Verbindung die Darstellungen der Bronzetüre am Dome zu Augsburg, welche, augenscheinlich aus Resten zweier Türen zusammengesetzt, ein eigentümliches Gemisch von Unbeholfenheit dem Streben nach freier Bewegung beigesellt. Zwar herrscht auch hier der lehrhafte Zug vor. Szenen aus der Schöpfungsgeschichte (Abb. 312 links), Gestalten des Alten Testamentes, Parabeln, wie z. B. jene von den Vögeln, die nicht säen und sammeln und doch genährt werden (Abb. 312 rechts), Löwen, Zentauren, scheinbar ganz auseinanderfallende Bilder, wurden durch eine tiefere allegorische Deutung und ihre Beziehung auf die Kirche miteinander verknüpft. Auch die Bronzetechnik erscheint wenig entwickelt. Die einzelnen Platten wurden mittels eherner Bänder auf einer Holzunterlage befestigt. Man wird mehr an die Arbeit eines Goldschmiedes als an die Schöpfung einer Gußhütte erinnert. Aber der Faltenwurf, die Zeichnung des Nackten, die Maßverhältnisse lassen noch eine gute künstlerische Tradition durchschimmern, welcher Nachklänge der Antike ebenso geläufig sind als neue der Natur abgelauschte Motive voll frischen Lebens. Offenbar ist dieses Werk in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Augsburg selbst entstanden, fand aber keine Nachfolge.

Romanische Holzbildnerei. Die Holzbildnerei blieb hinter Stein- und Bronzeplastik



313. Romanische Holztür in St. Maria im Kapitol zu Köln.



314. Von der Peterskirche in Moissac.

nicht zurück; sie lieferte hauptsächlich große bemalte Holzkruzifixe und stieg innerhalb enger territorialer Grenzen, wie die Holzkruzifixe der Dome in Braunschweig, Halberstadt und Freiberg bis zu der schon gewürdigten Wechselburger Kreuzigungsgruppe verfolgen lassen, von altertümlicher Strenge zu künstlerisch vornehmen Schöpfungen auf. Der altertümliche Zug beherrscht das Kruzifix der westfälischen Stiftskirche in Bücken und geht in den bayerischen Kruzifixen des Nationalmuseums in München oder des Germanischen Museums zu Nürnberg allmählich zu wirklich bildnerischem Empfinden über. Als bedeutendste Leistung rheinischer Holzbildnerei stellt



315. Von der Mitteltür der Kirche St. Trophime in Arles.

sich die Türe von St. Maria im Kapitol in Köln (Abb. 313) dar, um 1100 bis spätestens 1120 entstanden. Auf 26 Reliefs kommt die heilige Geschichte mit Anlehnung an die Bronzetürenanordnung zur Behandlung: ihre Umrahmung zeigt, wie sehr die Ausbildung des eigentlich plastischen Sinnes gegen die ornamentale Behandlung zurückblieb. Während die geflochtenen Bänder und ornamentierten Nagelknäufe der Feldereinrahmung an die Bronzetechnik gemahnen und gutes Handgeschick bekunden, sind die glotzäugigen und dickköpfigen Figuren der im stärksten Relief herausgearbeiteten Szenen trotz der vereinzelt außerordentlich lebendigen Körperhaltung und Handbewegung immer noch von primitiver Unbeholfenheit.

Die Bildnerei in Frankreich, Spanien und England. Die Kunstentwicklung in den anderen Ländern diesseits der Alpen nimmt im großen und ganzen einen ähnlichen Weg. In den südlichen Provinzen Frankreichs, wo der Boden reich an antiken Schätzen blieb, in Sitten und Einrichtungen der Bewohner alte Erinnerungen nachlebten, haben die künstlerischen Überlieferungen keine schroffe Unterbrechung erfahren.

Für den reichen plastischen Schmuck der Bauten waren Formen und Darstellungsinhalt der gallisch-römischen Sarkophagskulptur der Provence weit ins Mittelalter hinein bis zu einem gewissen Grade vorbildlich, ehe ein frisch sich regendes Naturgefühl diese Bande allmählich lockerte und den lange giltigen Schematismus zurückdrängte. Von der spätrömischen Zeit vererbte sich die Gewohnheit, auch die Säulenkapitelle, wie in Sizilien (Abb. 270), mit figürlichen Darstellungen zu versehen. Solche „historische" Kapitelle leiden unter der Enge des Raumes und dem Zwange der Kapitellform. Der Hintergrund weicht wegen der Rundung des Kapitells stets zurück, hindert die natürliche Gruppierung. Selbst der Stil der Einzelgestalten wurde nicht selten durch die Form des Blockes für die bauliche Verwendung bestimmt. Freier konnte sich die Skulptur an den Kirchenportalen entfalten, die mit ihren Stand- und Sitzbildern, Hoch- und Flachreliefs das eigentliche Betätigungsfeld mittelalterlicher Bildnerei wurden. Ihnen haben die Schulen der Provence, der Languedoc und von Burgund im 12. Jahrhundert all ihre Leistungsfähigkeit mit besonderer Hingebung zugewendet. Sie überragen an künstlerischer Durchbildung Westfrankreich, wo in Poitiers oder Angoulême die mit dem Baue innigst verwachsende Fassadengliederung mitunter in der Fülle des Schmuckes fast erstickt. Schon frühzeitig scheint eine feste Regel für die mittelalterliche Fassaden- und Portalbildnerei, die in ihrer Formensprache das Zurückgreifen auf das griechisch-römische Altertum sowie auf die im Abendlande stark verbreiteten Werke byzantinischer



316. Vom Portal der Kirche in St. Gilles.



317. Portal von St. Trophime in Arles.

Kleinkunst nicht aufgab, aber in der Gesamtanordnung unbestreitbare, einem Zuge ins Große zustrebende Selbständigkeit bekundet, gerade in Frankreich sich herausgebildet zu haben. Wenigstens offenbaren die berühmtesten Portalskulpturen aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Moissac [Abb. 147 und 314], St. Gilles [Abb. 316] und St. Trophime in Arles [Abb. 315]) eine große Verwandtschaft. Im Bogenfelde thront Christus als Weltrichter, von den Evangelistenzeichen umgeben (Abb. 317); darunter auf dem geraden Türpfosten sitzen die zwölf Apostel. An der an das Portal angrenzenden Fassadenwand setzt sich der plastische Schmuck fort. Vorspringende Säulen tragen ein Gebälke in der gleichen Höhe der Türpfosten, auf welchem links das Paradies und Abrahams Schoß, rechts der Zug der gefesselten Verdammten in die Hölle dargestellt wird. Zwischen den Säulen sind Statuen von Heiligen aufgestellt. Die Anordnung des Portals von St. Trophime in Arles entlehnte manche Einzelheit dem römischen Triumphbogen, dessen Anlage und Dekorationsgedanken auf die Entwicklung der französischen Portale vorbildlich einwirkten. Gerade die genannten Skulpturen können eine größere kunstgeschichtliche Bedeutung in Anspruch nehmen, da sich die weitere Entwicklung der Kunst auf nordfranzösischem Boden in gewisser Fühlung mit dem Süden vollzieht. In Arles, wo die Wiege der den Ausgangspunkt bildenden provenzalischen Plastik stand, tritt der provenzalische Schulstil

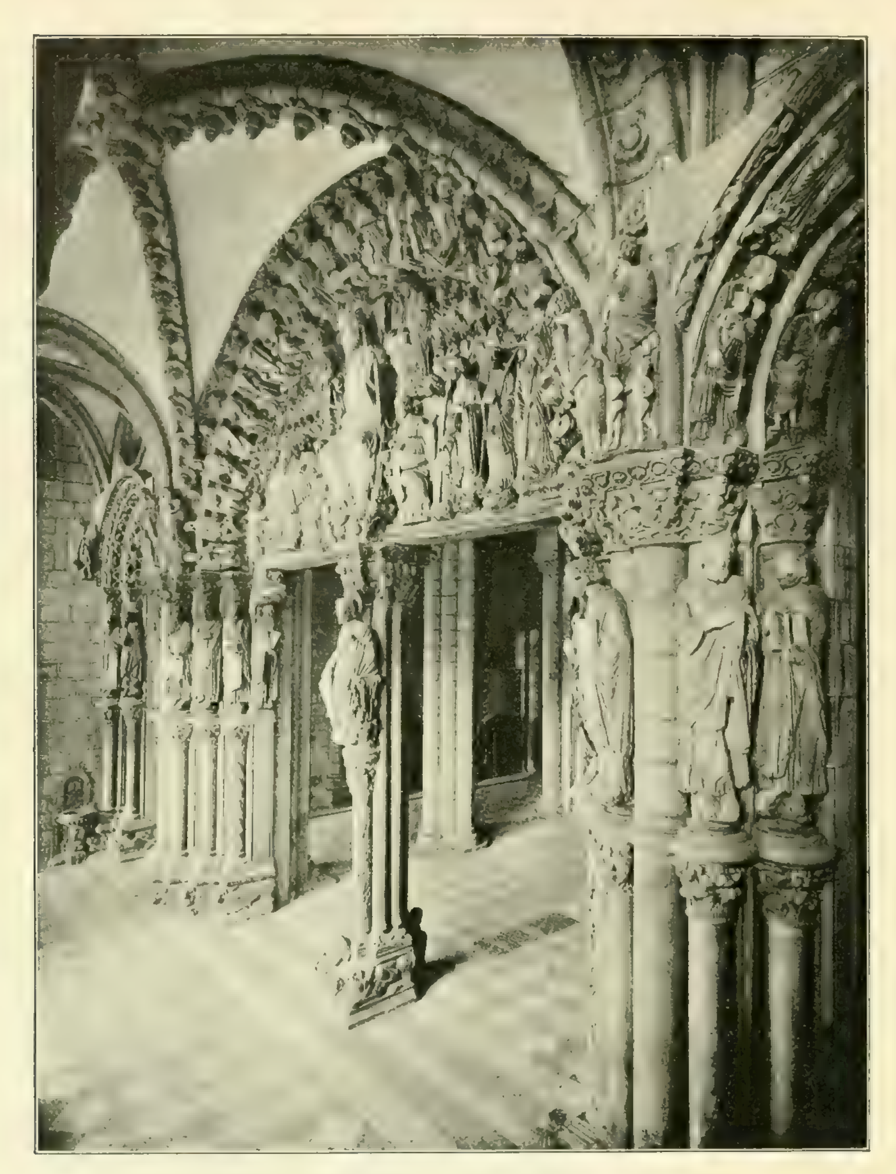
in seiner strengsten Geschlossenheit auf und behauptet sich hier am längsten; von diesem Orte gehen die stärksten Wirkungen in weite Ferne.

Etwas stärkeres Durchklingen byzantinischer Einwirkungen zeigen die Bildwerke der Languedoc, die sich nach einer älteren und jüngeren Schule von Toulouse scheiden lassen und in S. Pierre zu Moissac sowie in S. Sernin zu Toulouse die Überlieferung des Altertumes weniger beachten. Eine von beiden abweichende Richtung, die zu der am Blocke haftenden tektonischen Gesetzmäßigkeit gemeißelter Formen übergeht, vertreten die Apostelstatuen des Meisters Gilabertus von der Kathedrale zu Toulouse. Die Auflösung der Fassaden in mehrgeschossige, mit Statuen ausgesetzte rundbogige Arkadenblenden unter Beigabe anderen Reliefschmuckes begegnet im nördlichen Aquitanien an den Kathedralen von Angoulême, Notre Dame la Grande in Poitiers und in St. Nicolas zu Civray; vielleicht bietet letzteres in den Portalhohlkehlen das früheste Beispiel für die widernatürliche Anordnung von Statuen, die herabzustürzen scheinen, eine später der Gotik geläufige Portaldekoration.

Im ganzen formgerecht, wenigstens ohne große formale Fehler, aber auch ohne starkes inneres Leben treten uns zumeist die provençalischen Skulpturen entgegen. Ungleich lebendiger, mannigfacher im Ausdrucke erscheinen die plastischen Gestalten burgundischer Künstler. Der Portalbau der Abtei von Vézelay aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts enthält wie das Hauptportal der Kathedrale zu Autun eine reiche Darstellung des Jüngsten Gerichtes, an welcher namentlich einzelne Apostelfiguren durch das lebhafte Gebärdenspiel überraschen. Doch macht sich der Mangel an einem feineren plastischen Sinne in der Behandlung der Gewänder, in den lang gezogenen Männerköpfen in empfindlicher Weise geltend; ebenso stören die allzudichte Gruppierung und weiter die starke Betonung des Lehrhaften, was übrigens in einer Landschaft, welche unter der unmittelbaren Herrschaft der Cluniazenser stand, nicht auffallen kann. Von diesen burgundischen Bildwerken führt wie von den südfranzösischen eine Brücke zu den Skulpturen, mit welchen seit 1160 die gotischen Kathedralen im nördlichen Frankreich geschmückt werden. Der plastische Sinn hat hier zwar eine andere Richtung eingeschlagen, mit der Naturwahrheit eine größere, fast strenge Regelmäßigkeit der Formen angestrebt. Aber Auffassung und Inhalt der Darstellung bewegen sich zunächst noch in bisher eingehaltenen Bahnen weiter, welche die Ausbildung der neuen Formensprache nicht hemmen. Skulptur und Architektur treten nicht allein äußerlich in ganz nahe Beziehungen, sondern gewinnen auch eine innere Wahlverwandtschaft und entwickeln sich aus gleichartigen Wurzeln. Jene Beziehungen wurden gewiß durch die schon länger vorherrschende Sitte, auch die Außenteile der Kirchen mit reichem plastischen Schmucke zu überziehen, namhaft gefördert. So fand die gotische Skulptur und Steinmetzkunst den Boden bereits trefflich vorbereitet.



318. Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich.



319. Vorhalle von Santiago de Compostella. (Junghändel.)

Die Nachricht von den durch Abt Suger für St. Denis angeschafften Bronzetüren zeigt den Erzguß vor ähnlichen Aufgaben wie in Deutschland. Seine schönste, wohl an die nordfranzösische Kunst anzuschließende Schöpfung ist das eherne Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich, 1112 durch den Goldschmied Reiner von Huy (Abb. 318) gegossen. In technischer Beziehung wie in lebendiger, naturwahrer Auffassung der die Beckenrundung umziehenden Reliefs überragt dasselbe die gleichzeitigen deutschen Arbeiten und wird selbst von viel späteren Werken, wie z. B. dem Taufbecken in Hildesheimer Dome aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts oder dem noch 1321 vollständig romanischen Taufbecken im Salzburger Dome, nicht erreicht.

In Spanien kreuzen sich vereinzelt, wie bei dem Portalschmucke von Sta. Maria la Real in Sanguësa mit den an Chartres erinnernden langgestreckten Säulenheiligen, französische Ein=

flüsse verschiedener Art bald in der Fülle der Schmuckmotive, bald in der Einstellungsweise der Gestalten. Die strahlenartige Einreihung der Archivoltenfiguren, deren Füße den innern, deren Köpfe den äußeren Bogenrand berühren, wird eine bevorzugte Anordnung der spanischen Portale. Das Schmuckbestreben derselben steigert sich fast zu einer Überladung in der Portalhalle von Santiago de Compostella, deren Maestre Matteo um 1180 in hier örtlich leicht erklärbarer Abhängigkeit von tolosanischer Portalbildnerei erscheint (Abb. 319). Höchst beachtenswerte Denkmale bleiben die romanischen Prachttore in Puente la Reina, Tudela und S. Miguel zu Estella, an welch letzterem Orte die zuerst in Civray beobachtete Einstellung der absturzdrohenden Archivoltenfiguren auffällt, aber auch provenzalisches Antikisieren freier nachklingt.

In die Grabsteinskulptur Englands, die lange ziemlich unbeholfen und inhaltsleer blieb, kam erst unter Heinrich III. eine gewisse frische Lebenswahrheit der von wirklicher Bildnistreue allerdings noch entfernt bleibenden Gesamterscheinung. Das Übereinanderschlagen der Beine, das an verschiedenen Rittergrabbildern der Tempelkirche in London, so des Robert de Ros († 1227), beobachtet werden kann, stellt sich als ein auf England beschränktes Motiv dar.

Malerei. Der Eindruck des romanischen Kircheninnern ist nicht nur auf die Raumbildung und Lichtführung, sondern auch auf die Wirkung der Farbe vom Fußbodenbelag und von den gewebten, gestickten oder wenigstens gemalten Teppichbehängen der unteren Wände bis zu den Glasmalereifenstern und figurenreichen Darstellungen an den Oberwänden, Flachdecken oder Wölbungen gestellt. Die Wandmalerei erfreute sich zunehmender Pflege und eines unbestreitbaren Aufschwunges.

Wandmalerei. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden unter dem Einflusse der im Kloster Reichenau geltenden Anschauungen, die auch nach St. Gallen hinübergriffen, die Wandgemälde im Chore der Silvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee, der Michaelskirche zu Burgfelden bei Balingen und der Basilika in Reichenau-Niederzell. Die Burgfeldener Bilder bieten eine an die Parabel vom Samariter erinnernde Darstellung eines Überfalles, die man auf die 1061 erwähnte Ermordung zweier Zollernschen Edlen zu beziehen und als ein historisches Gemälde zu deuten versuchte, und das Weltgericht. Letzteres bezeichnet gegenüber dem um ein halbes Jahrhundert älteren Weltgerichte in Reichenau-Oberzell einen Fortschritt ins Dramatische und National-Germanische und lenkt schon zur Auffassung der späteren Weltgerichtsdarstellungen ein. Im Zusammenhange mit den früher erwähnten Schöpfungen Reichenauer Buchmalerei bestätigen diese Denkmäler der monumentalen Malerei die Tatsache, daß die Reichenau vom 10. Jahrhundert an auf beiden Gebieten eine führende Rolle einnahm und ein einflußreicher Ausgangspunkt ottonischer Kunst war. Gerade an ihren Werken läßt sich die innere Entwicklung, die allmähliche Zersetzung und Auflösung einer großen, den Abschluß der frühchristlich-römischen Kunst diesseits der Alpen bildenden Kunstschule näher beobachten. Die Beziehungen der Abteien Reichenau und Monte Cassino vermittelten den Anschluß an die lateinische Richtung der mittelitalienischen Kunst und befähigten zu Kunstschöpfungen, deren Wert die gleichzeitigen Werke einer rein deutschen Kunst erheblich überragt. Stilistische Verwandtschaft mit den Oberzeller Malereien überrascht in den von 1031 stammenden Apsisgemälden des Domes zu Aquileja, auf welchen außer dem Patriarchen Poppo auch Kaiser Konrad II. und seine Gemahlin dargestellt sind. Trotz byzantinisierenden Einschlages ist der Geist der Arbeit im wesentlichen abendländisch. Auch weiter rheinabwärts bis nach Nideggen (Abb. 321) und Knechtsteden findet die Wandmalerei, der Natur der Anwohner, dem zur dekorativen Flächenbelebung einladenden Wesen der Architektur entsprechend und ihrem Konstruktionsorganismus sich anpassend, eine heimische Stätte. Die Deckenbilder im Kapitelsaale zu Brauweiler bei Köln und die Wand- und Deckengemälde in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf (s. Abb. 190) sind nahezu gleichzeitig, die letzteren



320. Gewölbekappe der Unterkirche in Schwarzrheindorf.

321. Wandmalerei aus der Apsis in Nideggen.
Nach Clemen, Jahresbericht der Denkmalpflegekommission für die Rheinprovinz V.

unstreitig in den Jahren 1151—1156 entstanden. Auch hier stand dem Künstler ein Kirchenmann belehrend zur Seite. Diesem und nicht dem Maler gehört die Erfindung des Bilderkreises an. Er unterwies in Brauweiler den Künstler, welche Märtyrerszenen oder Taten der alttestamentlichen Helden er darzustellen habe, um die Kraft des seligmachenden Glaubens durch anschauliche Beispiele zu versinnlichen. Er deutete ihm die Visionen Ezechiels von der Zerstörung des Tempels, dem Strafgerichte Gottes und dem Aufbaue des neuen Jerusalems, welche an den Gewölben in Schwarzrheindorf verkörpert werden sollten. Aber der Anteil der Künstler ist doch gegen früher bedeutend gewachsen. Ihre Schöpfung bleiben in Brauweiler die lebhaft bewegten, in ihrer Tätigkeit vollkommen verständlichen Gestalten der Märtyrer und ihrer Peiniger. Sie sind auf farbigem Grunde ohne perspektivische Vertiefung in dunklen Umrissen und mit erwachendem Streben nach Naturwahrheit gezeichnet, richtig nackt entworfen und dann erst die Gewänder darüber gemalt. Dies gilt namentlich von den Bildern in den Halbkuppeln zu Schwarzrheindorf, welche die Verklärung und Kreuzigung Christi, die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel und (in der Apsis) den thronenden Christus im Kreise der Apostel und Evangelisten darstellen. Hier (Abb. 320) ist selbst die Gruppierung besser gelungen. Schon im 12. Jahrhundert setzte die sich in ungemeiner Regsamkeit entfaltende kölnische Malerei in der Krypta von St. Maria im Kapitol, in den Ritter- und Bischofsgestalten des Hochchores von St. Gereon oder in dem thronenden Salvator von St. Pantaleon mit interessanten Arbeiten ein, deren weiche tonige Malart einem immer stärkeren Streben nach Belebung und Hervorhebung des Zeichnerischen mit Steigerung bewegterer Figurenhaltung und knittrig flatternder Gewandung wich. Den Höhepunkt erreichte diese zunächst in den um 1220 entstandenen Aposteln zu St. Ursula feststellbare Richtung in den vornehm großen Figuren der vollständig erhaltenen Taufkapelle von St. Gereon (Abb. 322), während die nicht vor 1250 vollendeten Gemälde der Ostpartie von St. Kunibert und der wohl gleichzeitige Gewölbeschmuck von St. Maria in Lyskirchen schon den Rückgang erkennen lassen.



322. Aus den Wandgemälden der Taufkapelle bei St. Gereon zu Köln.
Clemen, Die romanischen Wandbilder der Rheinlande



323. Aus der Legende des heil. Blasius im Dom zu Braunschweig. (Phot. Behrens.)

In Westfalen reichen die Szenen aus der Petruslegende der Kirche zu Idensen, deren Grundrißlösung so merkwürdige Annäherung an die einschiffigen tonnengewölbten Saalkirchen Frankreichs und gleichzeitig mehrere aus dem Orient ableitbare Besonderheiten zeigt, wohl ins dritte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts zurück. Die Herübernahme aus dem byzantinischen Typenschatze, welche in Idensen vergebens gesucht wird, erscheint ganz besonders die Apsisdarstellungen des Patroklusmünsters in Soest beeinflußt zu haben; sie sind von 1166 datiert. Fast möchte man für Soest noch im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts unmittelbare Berührungen mit byzantinisch-italienischen Anschauungen annehmen, die im nördlichen Chörchen von St. Patroklus sowie in Chor und Grabnische von Maria zur Höhe vordringen, in Methler aber bereits verblassen. Wechselbeziehungen zu rheinischen Schöpfungen sind mehrfach offenkundig. Im Dome zu Münster wird schon im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts die Unterwerfung der Friesen, welche dem Dompatrone Paulus ihre Gaben darbringen, also ein Zeitereignis, zum Gegenstande der künstlerischen Behandlung gewählt.

Eine wesentliche Steigerung der selbständigen künstlerischen Kraft bietet das altsächsische Gebiet in den Wandgemälden des Braunschweiger Domes aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Von dem umfassenden Bilderschmucke ist allerdings viel zerstört worden, und das Erhaltene hat, wie so häufig, durch moderne Restauration eine arge Entstellung erduldet. Immerhin blieb genug übrig, um sowohl den Plan, welcher dem ganzen Bilderkreise zugrunde liegt eine Geschichte des Erlösungswerkes , zu entdecken, wie das Streben des Malers nach natürlicher und anschaulicher Schilderung, nach lebendiger Erzählung zu erkennen, die in der Darstellung des Blasiusmartyriums (Abb. 323) sich regt. In den Szenen aus dem Leben des Täufers, an der Chorwand in mehreren Streifen übereinander gemalt, sind z. B. bei der Geburt die Frauen eifrig mit der Wöchnerin und dem Kinde beschäftigt, bei der Taufe der Juden durch Johannes die nackten Leiber im Wasser sichtbar, bei dem Gastmahl des Herodes Fiedler und Gaukler bemüht, die Tischgenossen durch ihre Künste zu ergötzen. Ein Zug frischer Gegenwärtigkeit ist in die Dar-



324. Malerei der Klosterkirche zu Walderbach.
(Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern.)

stellung gekommen. Einzelne Gegenstände verhalten sich allerdings gegen eine freiere Behandlung spröde, wie die Wurzel Jesse, ein beliebter Gegenstand für Deckenbilder, den wir außer in Braunschweig auch in der um 1186 entstandenen Prachtdecke der Michaelskirche in Hildesheim (vgl. Abb. 171), in Peterborough, St. Albans, in England und anderwärts antreffen. Aber auch typische Bilder werden jetzt durch einen wärmeren Künstlerhauch belebt. In der Neuwerkkirche in Goslar wird die thronende Madonna nach alter Sitte geschildert. Wie dort das Christkind, von der Madonna zärtlich gestützt, die Hand lebhafter zum Segen erhebt, zeigt das eifrige Bemühen der Maler, auch das Auge der Beschauer zu erfreuen, die Bilder aus dem Banne der bloßen Lehrhaftigkeit zu befreien. Die allgemeine Verbreitung dieses Strebens beweist, daß es der Stimmung des Zeitalters entspricht, bereits feste Wurzeln in dem lebensfroh gewordenen Volkstume besitzt. Das Künstlerbewußtsein und der Künstlerstolz sind erwacht. Daher tauchen Künstlernamen jetzt häufiger auf, und selbst rühmende Künstlerinschriften werden, wie gleichzeitig in Italien, den Werken (z. B. in Goslar) beigefügt.

Auf **süddeutschem** Boden wird die ernste Ruhe und Würde der Ausmalung eines Kirchenchors aus guter romanischer Zeit vortrefflich in der St. Gilgenkirche zu Klein Komburg veranschaulicht, während sich in den Chorgemälden des Kirchleins zu Rentheim im Nagoldtale schon der Übergang zu Neuem vorbereitet. In der Nähe von Regensburg, dessen Domkreuzgang (Allerheiligenkapelle) und Obermünsterkirche noch einen Teil der Ausschmückung aus dem 12. Jahrhunderte besitzen, ist die alte Klosterkirche zu Prüfening mit einem neu entdeckten Schatze reich und ansprechend verteilter Wandmalerei ausgestattet. Unter Zugrundelegung der Antiphon zum Benediktus des Festes Allerheiligen ist hier gleichsam „Allerheiligen" bildlich zur Darstellung gebracht. In letzterer überraschen die vorzügliche Individualisierung und große Abwechslung der Haltung und Gewandung ebenso wie die reiche Ornamentik. Die Braut des hohen Liedes als Symbol der triumphierenden Kirche, als Repräsentantin der erlösten, mit Christus vereinigten



325. Wandgemälde zu Altbunzlau in Böhmen. (Památky arch.)

Menschheit ist durch heiligen Ernst und hohe Würde ausgezeichnet. Als vorzüglich erhaltenes Beispiel ornamentaler Dekorationsmalerei müssen die Wölbungsmalereien der oberpfälzischen Zisterzienserkirche Walderbach bezeichnet werden (Abb. 324). Ans Ende des 13. Jahrhunderts rücken die aus dem Kreuzgange des Klosters Rebdorf ins Münchener Nationalmuseum gebrachten Wandbilder aus der Geschichte Daniels.

Im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts vollendete ein Stil und Technik griechischer oder doch gräzisierender Malerei beherrschender Meister die bis um 1145 zurückreichenden Heiligengestalten auf dem Nonnberge in Salzburg. Derselben Zeit fallen die heiligen drei Könige des Läuthauses im oberösterreichischen Kloster Lambach, die Gemälde der Burgkapelle zu Hocheppan oder die phantastischen Fabelwesen in der Apsis zu St. Jakob ob Tramin zu. Etwas später entstanden die leider nicht unberührt gebliebenen Wandgemälde der Johanneskirche zu Pürg in Steiermark. Ganz merkwürdige Berührungen mit Darstellungsinhalt und Technik der Bilder in Burgfelden und Reichenau-Niederzell bieten die 1899 aufgedeckten Szenen der Klemenslegende und Heiligengestalten in der Klemenskirche zu Alt-Bunzlau in Böhmen (Abb. 325). Sie stehen durch byzantinische Nachklänge der Einzelfiguren und der Ornamentik in Fühlung mit den merkwürdigen, durch Restaurierung stark mitgenommenen Wandgemälden der Burgkapelle in Znaim, an denen die Inschriften 1106 und 1111 sich finden. Die großartigsten Schöpfungen des österreichischen Gebietes bleiben die Wandgemälde des Nonnenchores im Dome zu Gurk aus dem 13. Jahrhunderte (Abb. 326), die mit den zackigen Umrissen ihrer Gewandfiguren und Wolkensäume an den Ausgang des deutschromanischen Stiles rücken; ihre Art beeinflußt in der Anordnung, Grundbehandlung und Gestaltenauffassung die Ausmalung des Karners in dem benachbarten Pisweg.

Bemalte Holzdecken. Bemalte Holzdecken gehören zu den größten Seltenheiten. Älter als jene zu St. Michael in Hildesheim mit den Darstellungen des Sündenfalles, des Stammbaumes



326. Von den Wandgemälden im Dome zu Gurk in Kärnten.

Christi und der mit letzterem zusammenhangenden Patriarchen, Propheten und Evangelisten ist die Deckenmalerei der Kirche zu Zillis in Graubünden, die der Frühzeit des 12. Jahrhunderts zugerechnet wird. Auf 153 quadratischen, von Bandgeflecht, Zickzack und Blattornament umrahmten Feldern erscheinen außer den Szenen aus der Geschichte Christi jene phantastischen Fabeltiere, Ungeheuer und Zwitterbildungen zwischen Menschen und Tierleib, die in St. Jakob ob Tramin überraschten.

Tafelmalerei. An den Altaraufsätzen und an den Altarvorsätzen entwickelte sich ein besonderer Zweig der mittelalterlichen Malerei, für dessen Technik Theophilus in dem Abschnitte „de tabulis altarium" seiner „diversarum artium schedula" besondere Fingerzeige zusammenstellte, was gewiß auf eine intensivere Pflege hindeutet. Für die Tafelmalerei der romanischen Epoche sind namentlich einige westfälische Werke von besonderer Bedeutung. An ihrer Spitze steht das meist nach 1166 angesetzte Antependium aus dem Walpurgisstifte zu Soest, den thronenden Christus zwischen Maria und Walpurgis einerseits sowie zwischen Johannes dem Täufer und Augustinus andererseits zeigend. Die byzantinisierende Behandlung des Gesichtsschnittes, der Gewandung und selbst des Fleischtones der letztgenannten Gestalten mag auf jene Tafelbilder zurückgehen, die als Ausfuhrartikel der byzantinischen Kunstindustrie nach dem Abendlande gebracht wurden. Noch viel merkwürdiger ist der aus der Wiesenkirche zu Soest (Abb. 327) in



327. Altaraufsatz aus der Wiesenkirche zu Soest. Berlin. (Phot. Hanfstaengl.)

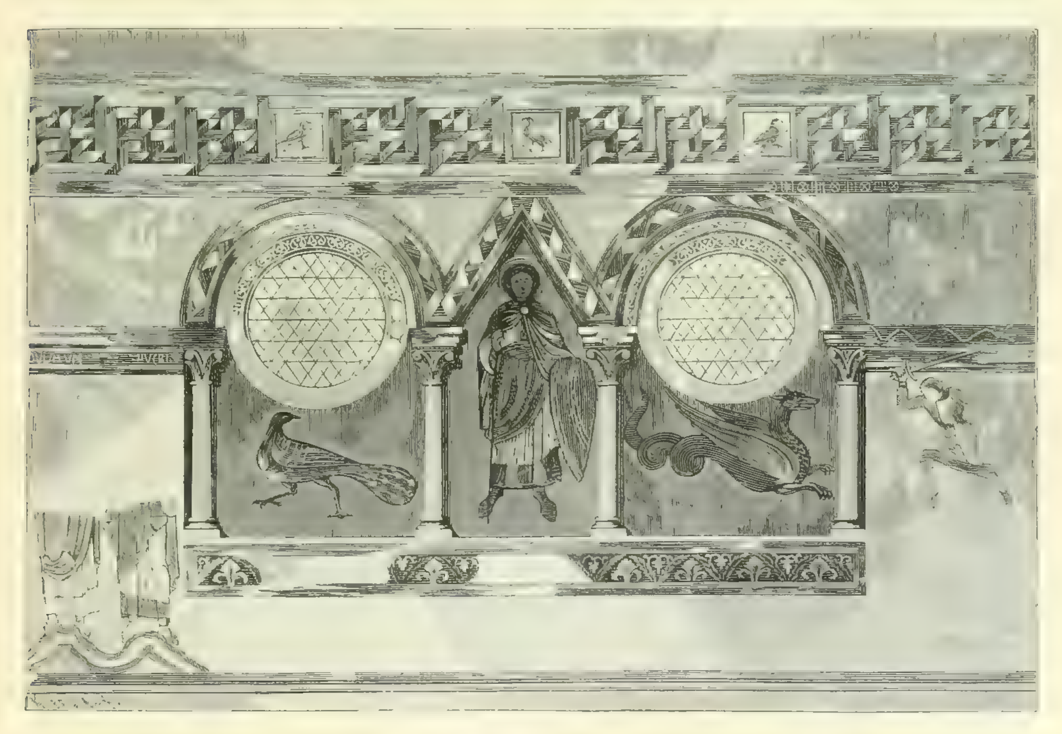
das Berliner Museum gebrachte Altaraufsatz, der, um 1220 oder 1230 entstanden, als Mitteldarstellung die Kreuzigung und neben derselben links Christus vor Kaiphas und rechts die Frauen am Grabe zeigt. Der gewölbte Rundschild des Hauptmannes oder das echt antite Motiv der zur Schmerzverbergung das Gesicht verdeckenden Frau lassen sich auf griechische Einwirtungen zurückführen, denen auch die von Blättern durchwachsene Palmette des Ornamentalen entspricht; die merkwürdige Form des Rahmens, dessen Umriß gewiß nicht das nordische Formengefühl des beginnenden 13. Jahrhunderts widerspiegelt, berührt sich namentlich mit Altartafelabschlüssen der sienesischen Schule, deren gleichzeitige Schöpfungen verschiedene Beziehungen zur byzantinischen Kunst verfolgen lassen, die ja altitalienische Tafelbilder (Monopoli, Biscaglia bei Trani) noch lange beherrschte. Die Eigentümlichkeiten der westfälischen Wandmalerei, die in Methler, im Nebenchörchen von Maria zur Höhe und in der Nikolaikapelle zu Soest oder in Lippstadt hervortreten, erreichen die höchste Steigerung im Tafelbilde des dreiteiligen Altarvorsatzes aus der Wiesenkirche in Soest, heute im Berliner Museum (Abb. 328). Das um 1250 ansetzbare Werk zeigt in der großartigen Gestalt Gottvaters auf der Dreifaltigkeitsdarstellung zwischen Maria und Johannes nicht nur Fühlung mit der Wandmalerei, in deren unruhiger, eckig knittriger Gewandung das Belebungs- und Bewegungsstreben nachzittert, sondern auch mit Typen der gleichzeitigen Buchmalerei und veranschaulicht so das Ineinandergreifen der verschiedenen Gebiete. Mit diesen hochstehenden Werken der Tafelmalerei kann sich die vielleicht aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammende Rosenheimer Tafel mit der Krönung Mariä zwischen Aposteln nicht messen.

Wandmalerei in Frankreich, Spanien und Italien. Auch die französische Kunst bleibt in ihren älteren Schöpfungen hinter den gleichzeitigen Werken anderer Länder kaum zurück. In Frankreich fand schon im frühen Mittelalter eine Anlehnung an frühchristliche Vorbilder statt. Wenn in der Tat die Wandgemälde in St. Loup de Naud bei Provins (Christus in der Mandorla mit den Evangelisten, Aposteln und Paradiesesflüssen) mit ihren deutlichen Anklängen an frühchristliche Mosaikbilder dem 10. Jahrhundert entstammen, so läßt sich dieses Verhältnis für die Monumentalmalerei bis in die karolingisch-ottonische Periode zurückverfolgen. Ähnliche Beziehungen mit byzantinisierenden Anklängen, die sich in der Michaelskapelle zu Rocamadour noch bis ans Ende des 12. Jahrhunderts erhielten, werden offenkundig an dem perspektivisch behandelten Mäanderstreifen der Christus zwischen fliegenden Engeln zeigenden Wandmalerei-



328. Altarvorsatz aus der Wiesenkirche zu Soest. Berlin. (Phot. Hanfstaengl.)

reste in der Taufkirche St. Jean zu Poitiers (Abb. 329). Trotz einer gewissen Strenge und Einfachheit der Behandlung beleben sich wirkungsvoll die byzantinisierenden Wandgemälde von St. Savin im Poitou, wo außer den naturgemäß der Krypta zugewiesenen Legendenszenen der Heiligen Savinus und Cyprianus im Chor und Schiff alt- und neutestamentliche Vorwürfe, in der Vorhalle



329. Wandmalerei aus St. Jean in Poitiers.



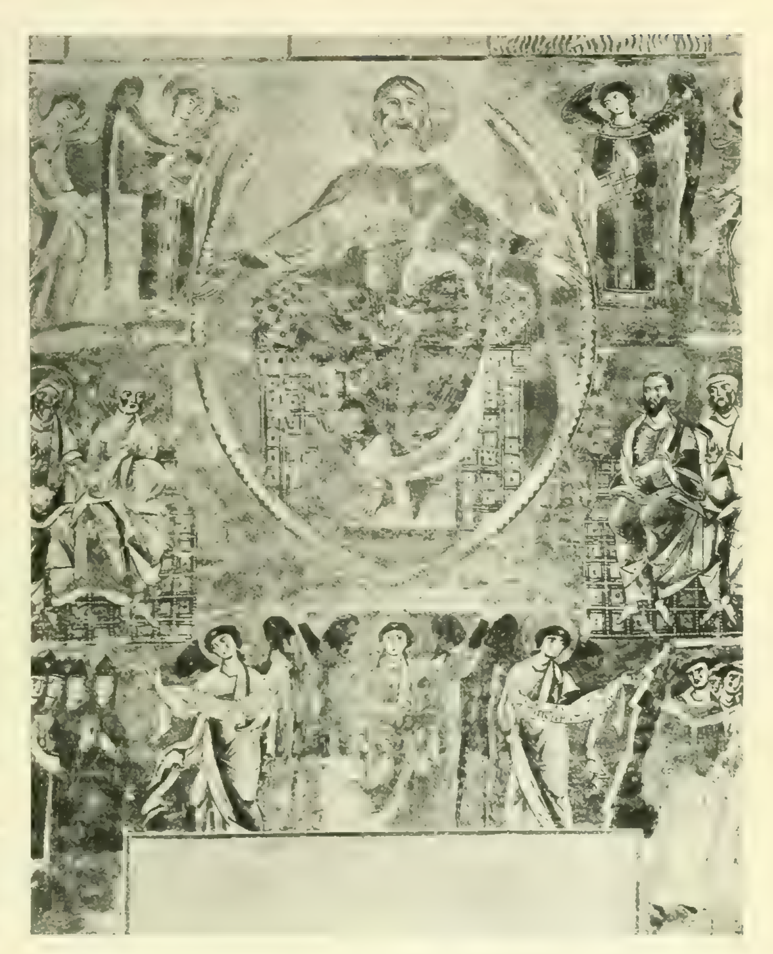

330. Sa. Marta und Sa. Obdulia. Romanische Wandmalereien in der Ermita del Cristo de la Luz in Toledo. (Nach de los Rios.)

die Apokalypsedarstellungen eine bedeutende Gestaltungskraft des 12. Jahrhunderts bezeugen. Der Mitte dieses Zeitraumes rechnen die etwas selbständigeren Szenen aus dem Leben des Heilands und die letzten Dinge in der Kirche zu Vic (Indre-et-Loire) zu. Der Stil der Wandgemälde von St. Savin klingt auch in der Ornamentik der Bilder der Kirche zu Montoire an, indes die biblischen Darstellungen in der Kirche von Petit-Quevilly bei Rouen mehr eigenartige Anmut und freiere Auffassung bekunden. Letztere paart sich mit zarterer Empfindung in den etwas späteren Wandbilderfragmenten des Kapitelsaales zu St. Trophime in Arles.

Die umfangreichsten und wichtigsten Monumentalmalereien der romanischen Epoche in Spanien, die zwischen 1180—1240 ausgeführten Gewölbemalereien von St. Isidoro zu Leon führen außer Darstellungen der heiligen Geschichte Tierkreis- und Monatsbilder in leichter Farbenausfüllung dunkler Umrisse vor. Dem Ausgange des 12. Jahrhunderts zählen die Heiligenfiguren in der Ermita del Cristo de la Luz in Toledo (Abb. 330) zu.

Bis ins 9. Jahrhundert reichen byzantinisierende Fresken des Benediktinerklosters S. Vincenzo am Volturno zurück, dessen Abt Epifanio zwischen 826—843 sich selbst zu Füßen des Gekreuzigten darstellen ließ. Sowohl durch den Inhalt als auch durch die Form der Darstellung verraten die Gemälde in Carpagnano wie der von 959 datierte thronende Christus und jene in Spoleto den byzantinischen Ursprung. Byzantinische Kunstweise und eine bodenständige italienische Auffassung und Behandlung durchdringen einander in den hochinteressanten, umfangreichen Wandgemälden zu S. Angelo in Formis (Abb. 331), wohl einem Werke der Schule von Monte Cassino, deren Ausläufer bis nach dem fernen Reichenau verfolgt werden können. Nach den Überresten in der Unterkirche von S. Clemente und in der Vorhalle von S. Lorenzo, in S. Urbano und S. Silvestro wurde die Wandmalerei auch in Rom während des 10. Jahrhunderts gepflegt.

Romanische Mosaiken. Der Kunst des Nordens war seit der Ausschmückung der Pfalzkapelle Karls des Großen in Aachen der Schmuck der Mosaiken nicht fremd; in der romanischen Epoche war ihre Verwendung beschränkt. Einem italienischen Muster wurde der erst längere Zeit nach dem Tode des Bischofs Bernward hergestellte musivische Fußboden im Hildesheimer Dome nachgebildet. Mit dem Annonischen Langchore (1069) werden die einzigartigen Bodenmosaiken in der Krypta von St. Gereon zu Köln in Verbindung gebracht, welche Verwandtschaft mit oberitalienischen Arbeiten zeigen. Trotz aller Derbheit der Ausführung belebt Anschaulichkeit der Vorführung die Szenen aus der Geschichte Samsons, Davids und des keuschen Joseph (Abb. 333). In der Apsis von Cruas verfiel die vereinzelte Verwendung der Mosaiken bereits 1048 abstoßender Vergröberung, während sie um 1090 in St. Remy zu Reims sich von



331. Das Weltgericht, Wandgemälde zu St. Angelo in Formis.

klassischen Darstellungseinzelheiten nicht trennen konnten. Doch fehlten im allgemeinen die Mittel, um, wie in Italien, Frankreich und in der Krypta der Gereonskirche zu Köln, die musivischen Bilder mit Hilfe von Steinstiften zu bilden. Man half sich, indem man in den Gipsboden mit einem scharfen Instrumente die Umrisse schnitt und die vertieften Linien sodann mit einer farbigen Masse ausfüllte. Der Eindruck gleicht jenem der italienischen Mosaikboden, mit welchen auch die Gegenstände der Darstellung (unter anderem allegorische Figuren) übereinstimmen.

Fortdauernder Wertschätzung erfreute sich die ganz in Abhängigkeit von Byzanz bleibende Mosaikmalerei namentlich in Italien; besonders hervorragende Schöpfungen entstanden zum Schmucke der Kirchenbauten Siziliens. 1143 wurden zum Teile die köstlichen Mosaiken der Cappella Palatina (Tafel X) in Palermo vollendet; die Anordnung ging von geometrischer Zeichnung des Schmuckes der unteren Teile zur Figurendarstellung heiliger und allerheiligster Gestalten der oberen Teile über und schien in feinster Farbenabstufung mit Entfaltung kostbarster Pracht die Gottheit ehren zu wollen. Von byzantinischen Künstlern sind auch die älteren Mosaikgemälde ausgeführt worden, welche die Kuppeln und Wände in der Martorana und in Monreale sowie außerhalb Palermos in Cefalù bedecken, dessen Dom die schönsten byzantinischen Mosaiken des Abendlandes (1148) birgt (Abb. 332). Gerade in ihnen tritt die großartige Wirkung einer planmäßig verteilten Mosaikausschmückung byzantinischer Kirchen imponierend zutage! Bei den jüngeren Mosaikbildern Siziliens kommt schon ein einheimisches oder wenigstens italienisches Element zur Geltung. Je inniger sich aber die Anordnung der sizilianischen Mosaiken byzantinischem Brauche anschließt, um so höher steht im allgemeinen ihre Kunstform. Verschiedenen Arbeitsperioden zählen die bis ins 11. Jahrhundert zurückreichenden Mosaiken von S. Marco in Venedig zu, gleichfalls ganz im Banne byzantinischer Auffassung gehalten; die erst im 13. Jahrhundert ausgeführten Genesisbilder der Vorhalle sind als Kopien von Darstellungen in der Art der Cottonbibel nachgewiesen worden. Von Venedig erbat sich 1218 Papst Honorius III. Mosaizisten für die Anfertigung des

332. Cefalù. Apsismosaiken des Domes.



333. Blendung Samsons und Tötung des Goliath auf dem romanischen Mosaikboden in St. Gereon zu Köln.

zwischen vier Heiligen thronenden Christus in der Apsis von San Paolo fuori le mura in Rom, wo schon 1148 in dem Apsismosaik des neben Maria thronenden Christus byzantinisierende Mosaikkunst sich neu belebt hatte.



334. König David. Glasbild. Dom zu Augsburg.

Glasmalerei. Der Schmuck der Farbe blieb auf die Belebung des Fußbodens, der Wand, der Decke und des Altares nicht beschränkt, sondern drängte sich schon frühe auch in die Fensteröffnungen, die mit farbigem, bald zum Bilde übergehenden Glas geschlossen wurden. Schon um 864 berichtet die „vita Liudgeri" von „in den Fenstern angeordneten Bildern", und gegen das Ende des 10. Jahrhunderts werden in der Chronik des Richerus von St. Remy in Reims Fenster mit verschiedenen Darstellungen erzählenden Inhaltes genannt. Ein schulmäßiger Betrieb dieses Kunstzweiges ist um das Jahr 1000 für das bayrische Kloster Tegernsee verbürgt, dessen Abt Gozbert (982—1001) in einem Briefe an einen Grafen Arnold hervorhebt, daß jetzt zum erstenmal die Sonne durch die buntfarbigen Gläser der Gemälde den Kirchenboden bestrahle, und auch der eventuell zur besseren Ausbildung zurückzusendenden Zöglinge dieses Kunstzweiges gedenkt. Die Tatsache, daß technische Traktate der Zeit, insbesondere die berühmte „schedula diversarum artium" des Theophilus, bereits Gebrauchsanweisungen für Glasmalerei bringen, berechtigt zu der Annahme eines weit höheren Alters ihrer Erfindung. Mosaikartig zusammengesetzte farbige Gläser waren schon früher bekannt, und selbst der Gebrauch figürlicher Darstellungen darf für die karolingische Periode nicht unbedingt abgeleugnet werden. Wahrscheinlich nahm das Mittelalter ein halbvergessenes Erbe des Altertums wieder in Besitz. Noch im 11. Jahrhundert liegt der Glasmalerei, wie die Fenster im Augsburger Dome zeigen, die Mosaikfarben zugrunde. Die einzelnen, nach einer Vorlage zurechtgeschnittenen Glasstücke werden in Blei gefaßt und verbunden, die Zeichnung und die Schatten mit Hilfe von eingebranntem Schwarzlot hergestellt. Allmählich hebt sich die Technik: die Zahl der Farben wird vermehrt und die Zeichnung verbessert, Glut und Harmonie der Farben bestimmt die Wirkung.

Noch der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts dürfen die eben erwähnten fünf Augsburger Domfenster mit den Gestalten des Moses, David (Abb. 334), Jonas, Daniel und Osea zugerechnet werden, die ältesten figürlichen Glasgemälde Deutschlands, frei von Beziehungen zu Byzanz. Auf figürliche Darstellungen und Buntheit der Farben verzichteten nach der Ordensvorschrift die Zisterzienser des niederösterreichischen Klosters Heiligenkreuz bei ihren grau in grau gehaltenen Kreuzgangsfenstern aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, deren vornehm schlichte Ornamentzeichnung ein überaus feines künstlerisches Empfinden atmet und mit sparsam verteilten Farbentupfen sich doppelte Wirkung sichert. An den ältesten Fenstern des Straßburger Münsters läßt sich die Entwicklung der Schwarzlottechnik des 12. Jahrhunderts gut verfolgen. Als größte künstlerische Leistung spätromanischer Glasmalerei Westdeutschlands erscheint das Mittelfenster des Chores von St. Kunibert in Köln (Abb. 335), um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden; die Übersichtlichkeit und Klarheit der Disposition, die Schönheit des saftigen Ornamentes der Bordüren, die glühende Kraft der an sich einfachen Farbenskala bekunden volle Erfassung der Sonderaufgaben dieses Kunstzweiges und zwecksichere Verwertung seiner Mittel. Dem gleichen Zeitraume zählen die drei herrlichen Glasmalereifenster der Stiftskirche zu Bücken a. d. W. mit Szenen aus dem Leben Christi und gottesdienstlichen Paralleldarstellungen der letzteren zu.

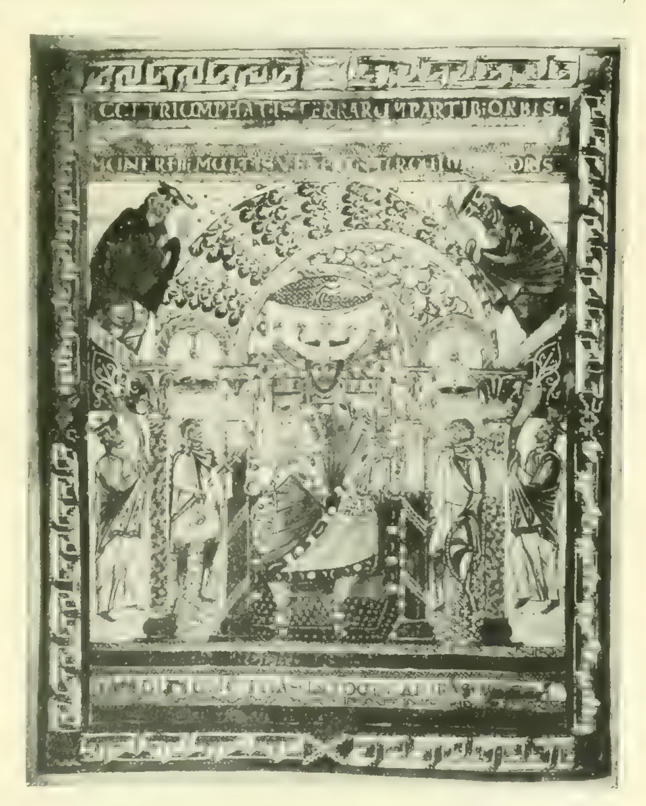


335. Spätromanisches Glasgemälde aus St. Kunibert in Köln. (Nach Kolb, Glasmalerei.)

Auch in Frankreich reichen die ältesten Glasgemälde noch ins 11. Jahrhundert zurück, Reste einer Himmelfahrt Christi aus der 1136 zerstörten Kathedrale von Le Mans. Von jenen romanischen Glasmalereien, die Abt Suger um die Mitte des 12. Jahrhunderts für die Kirche S. Denis ausführen ließ, ist das Fenster mit dem Stammbaume Christi besonders erwähnenswert, den auch ein gleichzeitiges Fenster in Chartres bietet. Die damals erreichte Farbenwirkung veranschaulichen besonders die um 1198 entstandenen Chorfenster der Kathedrale zu Poitiers mit der Kreuzigung Christi und Szenen aus den Legenden der Apostelfürsten und des heil. Laurentius. In das Gebiet der Schule von St. Denis werden die farbigen Fenster der Seitenschiffe des Chores der Kathedrale von Canterbury gerechnet, was nach den baugeschichtlich feststellbaren Beziehungen dieses Ortes zu Frankreich nicht befremden kann.

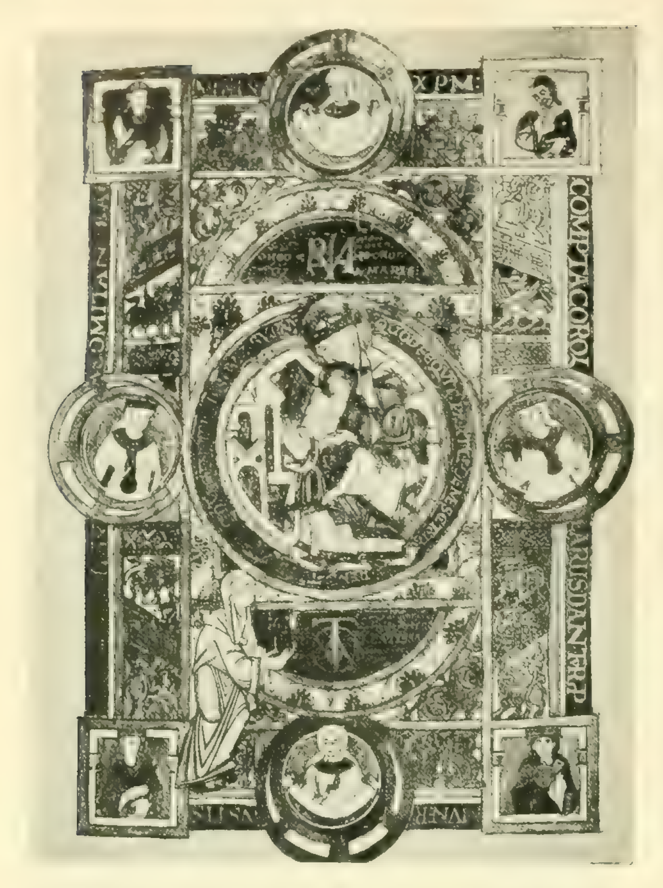
Buchmalerei in Deutschland. Der jeweilige Stand und die verschiedenartigen Wandlungen auf dem Gebiete der Malerei lassen sich auch an den Schöpfungen der sogar nach bestimmten Schulen unterscheidbaren Buchmalerei verfolgen. Die für Heinrich II. geschaffenen oder von ihm gestifteten illustrierten Handschriften stehen noch auf überliefertem Boden. Sie entstammen meistens der Regensburger Schreibschule und haben gegenwärtig ihren Platz teils in der Münchener, teils in der Bamberger Bibliothek gefunden. Seit den Tagen Ludwigs des Deutschen erlangte Regensburg eine ähnliche Stellung wie einst Aachen unter Karl dem Großen. Zwischen dem Hofe und dem berühmten Kloster St. Emmeram, dessen erwachendes geistiges Leben von Fulda aus beeinflußt war, bestanden innige Beziehungen besonders unter Arnulf von Kärnten, einem hervorragenden Gönner des Stiftes und einem Förderer der Bautätigkeit in Regensburg. Schon im 10. Jahrhundert schuf die Buchmalerei hier bedeutende Werke in dem Sakramentar des heil. Wolfgang (Verona), in einem Lektionar in Pommersfelden und in dem um 990 entstandenen Regelbuche von Niedermünster (Bamberg), dessen ornamental gemusterter Bildgrund offenbar Purpurstoffe nachahmt, vielleicht ein Ausfluß der durch griechische und orientalische Einflüsse gesteigerter Prachtliebe der Ottonen. Zu besonderer Blüte gelangte die Regensburger Schule unter Kaiser Heinrich II. Für ihn entstand das kostbare Sakramentar (München,

(Abb. 336), das an sechs Stellen das bekannte goldene Buch von St. Emmeram — darunter den thronenden Kaiser direkt nach Karl dem Kahlen — kopierte und auch bei anderen nicht kopierten Darstellungen wenigstens Ziermotive desselben entlehnte. Der stilbildende Faktor für die Gestaltenbehandlung des Meisters, der im Farbenschmucke viel Selbständigkeit bekundete, in der malerisch weichen Fleischmodellierung mit grünlichen Schatten arbeitete und durch Mittel der Technik schon das blonde Haar und Greisenhaar augenfällig zu unterscheiden verstand, ist die auch auf die Gewanddurchbildung sich erstreckende byzantinische Kunst. An dieselbe schloß sich gleichfalls — nur mit noch größerer Selbständigkeit der Gestaltenauffassung — das zwischen 1002 bis 1025 entstandene Evangeliar (Abb. 337) der Äbtissin Uta von Kirchberg des Stiftes Niedermünster (München) an, das in einem gleichfalls in Regensburg um die Mitte des 11. Jahrhunderts gearbeiteten reichgeschmückten Kasten ruht. Hier entfernt sich die Bildanlage wesentlich von jener des goldenen Buches; die Auswahl der Darstellungen übersteigt weit den sonst zur Verfügung stehenden Vorrat und eilt der Zeit in Einzelheiten sogar voraus. Das nach 1014 vollendete Evangeliar Kaiser Heinrichs II. in der Vatikana bietet manch verwandten Zug. Ein selbständiger, eigenartiger südostdeutscher Bilderkreis, der unmittelbar an Byzanz anknüpft, liegt vor in dem für Salzburg gemalten Münchener Perikopenbuche. An seiner Ausschmückung beteiligten sich drei verschiedene Hände (Abb. 338). Die erste steht in Technik, Formensprache, Typen, Gesichts- und Gestaltenbehandlung sowie in der Farbenwahl dem Sakramentar Heinrichs II. nahe, während die zweite größerer Schlankheit, Eleganz und Beweglichkeit zustrebt und die am wenigsten beteiligte dritte von byzantinischen und westdeutschen Einflüssen abhängig war. Als der den Charakter des Werkes bestimmende, aber noch byzantinisierende Meister gilt Kustos Berthold, von dessen Hand auch (Abb. 339) das im Salzburger Petersstifte liegende Perikopenbuch, das Evangeliar Nr. 511 im steirischen Benediktinerkloster Admont und das Evangeliar Nr. 805 der Grazer Universitätsbibliothek stammen. Salzburgs Beziehungen zu Aquileja und Venetien brachten in die Malerei des ehrwürdigen Metropolitansitzes im 11. Jahrhundert einen führenden byzantinischen Einschlag, der bei gleichzeitiger direkter Anknüpfung an die alten heimischen Traditionen im 12. Jahrhundert zu einem selbständigen lebenskräftigen Salzburger Stile hinüberführte. In der Blütezeit desselben unter den Erzbischöfen Konrad I. und Eberhard I. entstanden als hervorragende Schöpfungen das berühmte Antiphonar von St. Peter, die zweibändige Riesenbibel in Admont, die Michelbeuerner Bibel des Abtes Walther (1161—1190).



336. Aus dem Sakramentar Heinrichs II.
Nach Swarzenski. Die Regensburger Buchmalerei des 10. u. 11. Jahrh.

Während für die Arbeiten des Kustos Berthold byzantinischer Ein



337. Aus dem Evangeliar der Äbtissin Uta von Niedermünster.



338. Aus dem Münchener Perikopenbuche.
Abb. 337 und 338 nach Swarzenski.

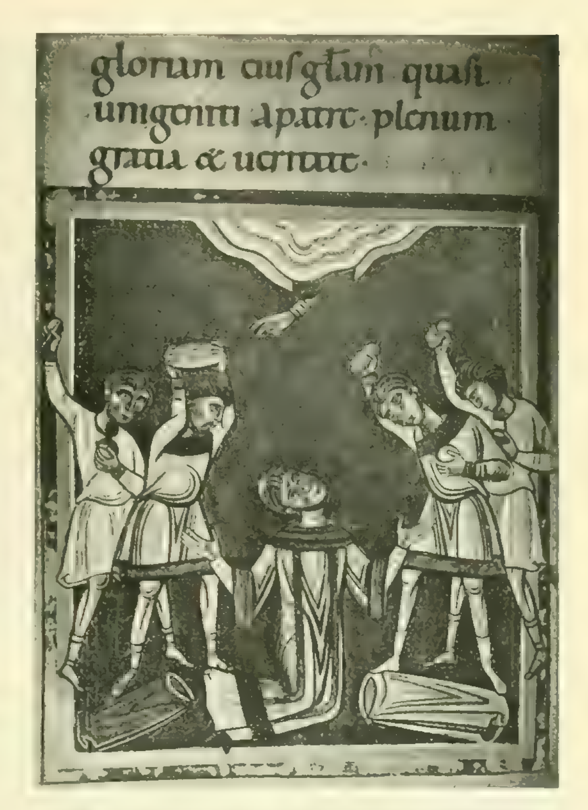
fluß charakteristisch bleibt, vertritt das Evangeliar Heinrichs IV. im Dome zu Krakau eine spezifisch deutsche und zwar bayrische Richtung, die sich dem Freisinger Missale des Bischofs Ellenhardt in Bamberg und dem Altomünsterer Perikopenbuche in München nähert und auf ein Byzantinisieren sich gar nicht mehr einläßt.

Hinter der Schreibstube von St. Emmeram wollten andere Klöster nicht zurückbleiben, so das für die Geschichte der Glasmalerei wichtige Tegernsee, dessen Abt Ellinger (1017—1040) mehrere Bilderhandschriften (zwei in München) schmückte. Niederaltaich und Freising unterstützten die Bildung eines von westdeutscher Kunst beeinflußten bayrischen Provinzialstiles, dem sich auch das bekannte Wyschehrader Evangelistar in Prag und der Codex aureus Pultoviensis im Czartoryski-Museum zu Krakau anschlossen.

In den Miniaturen der unter Bischof Bernward vor höhere Aufgaben gestellten Hildesheimer Schreibstube, deren Hauptvertreter der Diakon Guntbald war, kreuzen sich verschiedene Richtungen. Das 1011 vollendete Evangeliar und das 1014 für Bernward ausgeführte Sakramentar — beide im Hildesheimer Domschatze — zeigen Guntbald im Dekorativen von Regensburg abhängig, in der Formensprache der mehr selbständigen Gestalten an die Fuldaer Schule sich anschließend. Die karolingische Kunst lebt in Palmetten, Akanthusblatt und anderem weiter; vielleicht erklärt sich aus den unmittelbaren Beziehungen Bernwards, dessen Hand der Schmuck eines anderen Hildesheimer Domschatzevangeliars zugerechnet wird,

zu Rom die mehr klassische Durchbildung dieser Motive. Die auffallende Übereinstimmung einiger Bibeldarstellungen mit den gleichzeitig entstandenen Reliefs der Domtüren veranschaulicht das Ineinandergreifen der Kunstbestrebungen desselben Bodens.

Trotz der großen Zahl und trotz des Reichtumes seiner Stifte gelangte **Köln**, der durch karolingische Schöpfungen eingeschlagenen Richtung folgend und erst am **Beginne des 12. Jahrhunderts** die antike Tradition verlassend, verhältnismäßig spät **zu den Ansätzen eines neuen nationalen** Stiles der Buchmalerei. Er bricht am deutlichsten **in dem für Erzbischof Friedrich I.** (1099—1131) geschriebenen Hieronymuskodex der Dombibliothek durch, dessen Titel**blatt beim Vergleiche mit dem Widmungs**blatte des um die Wende des 10. Jahrhunderts entstandenen Hillinuskodex (Abb. 340) die inzwischen vollzogene Wandlung veranschaulicht.



339. Steinigung des Stephanus im Salzburger Perikopenbuche Meister Bertholds.
Nach Swarzenski, Die Regensb. Buchmalerei des 10. u. 11. Jahrh.

Der seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in weiten Landschaften **Geltung gewinnende künstlerische Um**schwung, der alle Kunstzweige, die dekorativen Künste und das Kunsthandwerk mit eingeschlossen, traf, äußert sich auf dem Gebiete der Buchmalerei in ganz eigenartiger Weise. Selbst eine Dilettantenarbeit, der leider vernichtete Hortus deliciarum der Äbtissin Herrad von Landsperg (1175), ein aus vielen älteren Schriften zusammengetragener „Lustgarten" des für die Nonnen des Odilienklosters Wissenswerten, also eine Art Enzyklopädie, bekundet deutlich, wie die Phantasie sich trotz gelegentlicher Benutzung byzantinischer Vorlagen allmählich von allem Schematischen befreit und den frischen Sinn für das Natürliche und Lebendige gewonnen hat (Abb. 342). Demselben war namentlich bei der Illustrierung der Werke zeitgenössischer Dichter, welche nicht von einer jahrhundertelangen Tradition abhing, eine freie Betätigung ermöglicht. Die Eneit des Heinrich von Veldeke, das Marienleben Wernhers von Tegernsee, Meister Gottfrieds Tristan, Wolfram von Eschenbachs Parzival, die Liedersammlung aus Benediktbeuern, das Rolandslied des Pfaffen Konrad oder der „walsche Gast" (Abb. 341) des Thomasin von Zirclaria erschlossen ebenso wie das rasch zu Ansehen kommende Rechtsbuch des Sachsenspiegels der Darstellung neue Gebiete. Die Worte der Dichter reizten das Schaffen der Buchmaler, deren Gestaltungsvermögen aus Volkstum und Leben nehmen mußte, was an Vorbildern für diese Kunstgattung fehlte. Diese Steigerung der Anforderungen an die Erfindungsgabe erklärt das Bestreben, durch eine Herabminderung der technischen Leistung eine Arbeitsausgleichung zu schaffen. Federzeichnung mit leichter Lavierung und Schattenandeutung in dünnflüssiger Farbe erzielten große Weichheit wie Leidenschaftlichkeit der Bewegungen. Sie hielten auch in die Klosterschreibstuben ihren Einzug (Zwiefalten, Passionale, Abb. 343). In Scheiern fertigte in der ersten



340. Widmungsblatt aus dem Hillinus-Kodex der Dombibliothek in Köln.

Hälfte des 13. Jahrhunderts der Mönch Konrad dreißig Handschriften an, von denen das Chronicon, das Matutinalbuch, eine Mater verborum, ein Josephus Flavius und die Historia scholastica des Comestor in die Münchener Hofbibliothek kamen. An Erfindungs- und Gestaltungsgabe, welche die im zweiten Werke enthaltene Theophiluslegende mit anmutender Naivität vorzutragen weiß, überragte Konrad von Scheiern all seine Zeit- und Kunstgenossen. In Süddeutschland erfreute sich diese Art der Buchmalerei großer Beliebtheit. Daneben behauptete für kirchliche Handschriften die Deckmalerei ihre Geltung, z. B. in dem Evangeliar aus Gengenbach (Stuttgart) oder in dem Ottobeurener Brevier des Reinfredus (Berlin). Zu schulmäßiger Geschlossenheit schwang sich die bei allmählicher Auflockerung in Modellierung verfallende und vereinzelt sogar zur kolorierten Umrißzeichnung übergehende Deckfarbenmalerei auf thüringisch sächsischem Boden in drei Gruppen von Psalterhandschriften empor, die noch manch byzantinisches Motiv verwerten, selbst den antiken Faltenwurf der Gewandung übertreiben, in scharfbrüchig eckiger Weise weiterentwickeln und endlich in rundlichere und weichere Formen legen. An der Spitze aller und besonders der ersten Gruppe stehen der Psalter (Abb. 344) des Landgrafen Hermann von Thüringen (Stuttgart) und das sogenannte Gebetbuch der heil. Elisabeth in Cividale. In beiden um 1212 entstandenen Werken verband sich eindringender Naturalismus mit künstlerisch abgeklärter Tradition mehr als einmal zu großartigem Pathos und zu wirkungsvoller Steigerung und Ausdrucksfähigkeit. Weit zäher hielt an der Überlieferung das Evangeliar, das für Herzog Heinrich den Löwen im Kloster Helmershausen an der Diemel vom Mönche Heriman (1170—1180) ausgeführt wurde. Das Widmungsbild greift auf die Anordnung der Handschriften der Ottonenzeit zurück, der Schmuck der Kanonestafeln bleibt mit den Motiven spätkarolingischer Buchmalerei in lebendiger Fühlung. Auch ein Goslarer Evangeliar aus dem Beginne des 13. Jahrhunderts entlehnt in Typus, Bewegung und Gewandbehandlung vieles älteren Vorbildern und ist überaus lehrreich für byzantinische Nachklänge, welche noch in dem 1214 von dem Kaplan Heinrich geschriebenen Magdeburger Evangeliar eigenartig nachzittern. In der ganzen Gruppe halten namentlich die Kalenderbilder bald mehr bald weniger stark Beziehungen zu Anregungen der Antike aufrecht. Dagegen drängt der überall sich lebhaft regende Natursinn die Initialornamentik zu neuen Formen.

Buchmalerei in Frankreich, Spanien und England. Im Vergleiche zu den großartigen

Leistungen in der Karolingerzeit ging die Buchmalerei Frankreichs, wie die um 1000 geschriebene Erklärung Haymons zu Ezechiel von der Hand Heldrics, des späteren Abtes von Auxerre, die Bibeln von Noailles oder St. Martin aus Limoges erkennen lassen, stark zurück; erst an der Schwelle einer neuen Kunstbewegung fanden die Missale von St. Denis und Laon für ihren reichen Schmuck eine ansprechendere Farbengebung und Modellierung. Die mit wenigen Farbenzutaten sich begnügende Umrißzeichnung, welche die farbensatte karolingische Gouachemalerei abgelöst hatte, begann wieder den allerdings niemals ganz zurückgetretenen Deckfarben und dem um 1200 beliebter werdenden Goldgrunde zu weichen. Als früheste Beispiele des letzteren gelten die Darstellungen Mariä und der Verklärung Christi in der 1188 geschriebnenen Liturgie und Chronik von Cluny. In spanischen Bilderhandschriften hat die Aufnahme maurischer Motive, wie des Hufeisenbogens oder eines Reitergefechtes zwischen Mauren in einem Psalter (Madrid), nichts Auffälliges. Die italienischen Bilderhandschriften blieben vom 11. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 13. auffallend roh und derb, wie außer einigen Exultetrollen in Rom, Pisa und Salerno besonders die Illustrierung von Donizos Lobgedicht auf die Markgräfin Mathilde (1115) in der vatikanischen Bibliothek erkennen läßt. Die englische Buchmalerei hielt satte Farbenpracht fest, die in Bibeln des British Museum und in Paris sich der Unbefangenheit der Verwendung englischer Männer- und Frauentypen beigesellt. Die normannisch-englische Schule des 12. Jahrhunderts wendete sich eigenartiger Psalterillustration zu, die z. B. der zwischen 1114–1146 im Albanikloster zu London geschriebene Albanpsalter zu Hildesheim in so merkwürdigen Beziehungen zu bildnerischen Darstellungen an Kirchenportalen und Säulenkapitellen zeigt. In dem genannten Kloster entfaltete sich die getönte Federzeichnung besonders durch Matthias von Paris in dem „Leben der Äbte" oder in der „Geschichte der Angeln".

341. Miniatur aus dem „walschen Gaste" des Thomasin von Zirclaria. (v. Oechelhaeuser.)

Gewebe- und Nadelmalerei. Neben den Goldschmieden und Rotgießern lieferten die Teppichweber und Teppichsticker den reichsten Kirchenschmuck. Gewebte Teppiche kamen vielfach aus byzantinischen Fabriken, die gestickten wurden regelmäßig von heimischen Händen (Frauen) gearbeitet. Teppiche bedeckten die Wände, umgaben die Pfeiler, verhüllten die Stuhl-



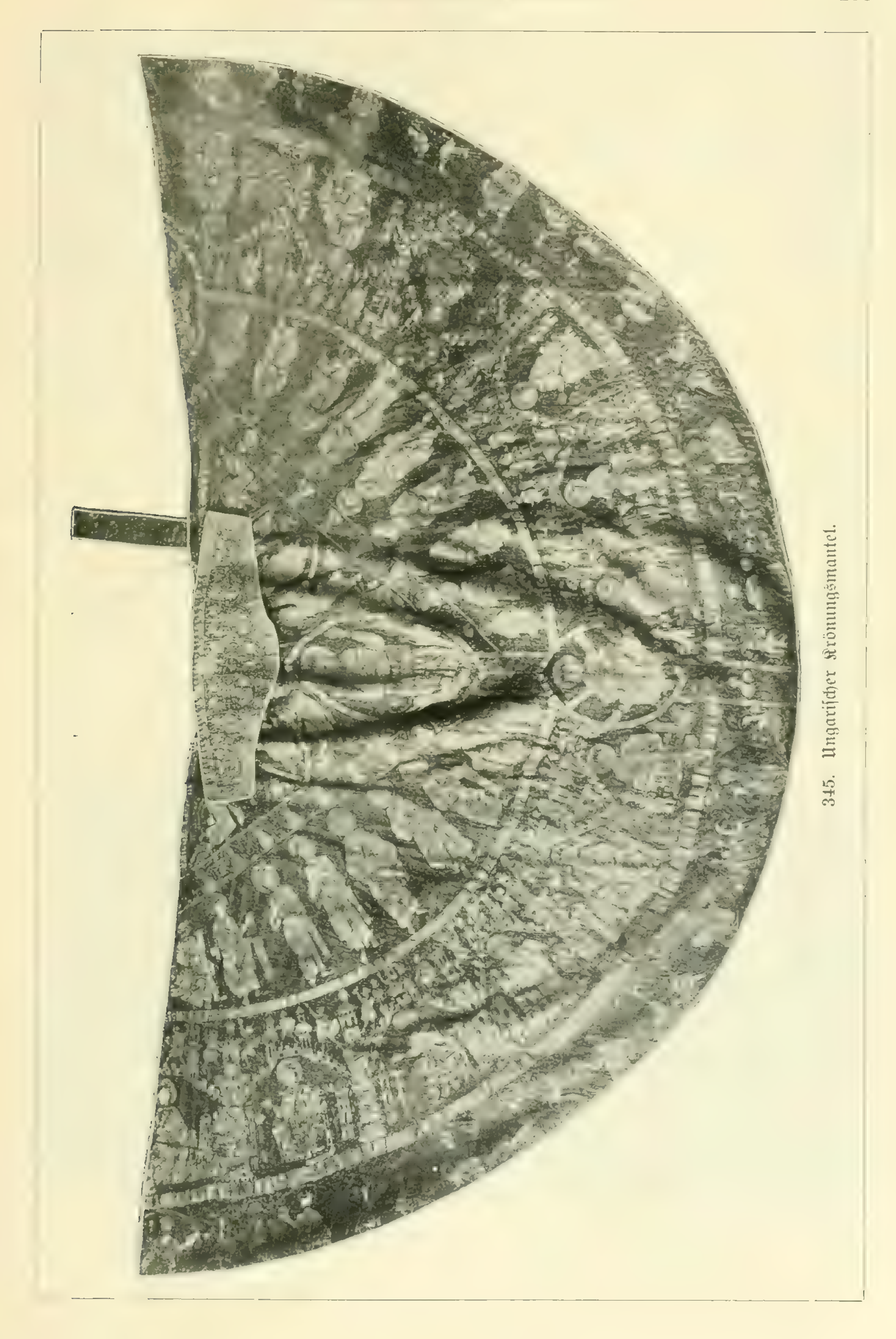
342. Superbia. Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsperg.

343. Die heil. Pelagia im Zwiefaltener Passionale. (Janitschek.)

gerüste, dienten zuweilen auch zum Verschlusse der Fenster. Die königlichen und priesterlichen Gewänder wurden aus kostbaren Stoffen hergestellt. Auf violettem Seidenstoffe aus Byzanz ist in Goldstickerei der reiche Bilderkreis des ungarischen Krönungsmantels, den König Stephan und seine Gemahlin Gisela, die Schwester Heinrichs II., 1031 für die Marienkirche in Stuhlweißenburg anfertigen ließen (Abb. 345), kunstvoll und übersichtlich verteilt. Wie der Stil der Figuren, das Ornament und die senkrecht stehenden Beischriften auf griechischen Einfluß deuten, so erweist sich auch die Sticktechnik der auf die Fläche gelegten und mit gelben Seidenfäden befestigten Goldfäden als byzantinisch und der griechischen Dalmatika im Vatikan verwandt. Eine gleichzeitige Arbeit ähnlicher Ausführung ist der nach 1014 entstandene Mantel Heinrichs II. in Bamberg, der trotz antikisierender Formen und Gedanken als eine bayrische Klosterarbeit der Regensburger Kunstschule gilt. Letzterer fällt auch die gleichfalls von Heinrich II. dem Bamberger Dome geschenkte Kasel zu, welche das sasanidische Webemuster eines königlichen Reiters mit dem Jagdfalken auf der Faust frei in abendländische Formen übertrug. Merkwürdig, daß gerade einem Regensburger Mönche Engilmar die Beherrschung der Webkunst nachgerühmt wird. Das berühmteste Beispiel frühromanischer Teppichstickerei in farbiger Wolle auf Leinwand, der 63 m lange, 54 cm hohe Teppich von Bayeux mit der szenenreichen Schilderung des Normannenzuges nach England (Abb. 348), gehört dem Ende des 11. Jahrhunderts an. In einem altfranzösischen Gedichte des Baudry de Bourgueil wird ein Teppich mit gleichen Schilderungen als Zimmerschmuck einer Prinzessin beschrieben, ein Beweis, daß solche historische Darstellungen im 11. Jahrhundert nichts Seltenes waren. So beschenkte Aedelfled, die Witwe des Herzogs Brithnod von Northumberland,



344. Christus am Kreuze; aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen. (Lübke.)



345. Ungarischer Krönungsmantel.

die Kirche zu Ely mit einem Vorhange, auf welchem sie die Taten ihres Gatten gestickt hatte. Die Teppiche als Wandbehang vertraten die Wandmalerei und übten auch auf die letztere in der fadenartigen Zeichnung der Umrisse sichtlichen Einfluß. Seit dem 12. Jahrhunderte diente statt der Seide lose gewebtes Leinen als Grundstoff für die mit bunten Seidenfäden bildmäßig herausgehobenen Heiligengestalten, biblische Szenen und Legendendarstellungen, welche die gleichmäßige Wiederkehr inhaltlich bedeutungsloser Muster griechischer Seidenweberei ablösten. Die Klöster Niedersachsens betrieben mit Vorliebe diese Stickerei, in der z. B. mehrere Kaselstäbe des Domes zu Halberstadt ausgeführt sind. Hier wie bei den überaus wertvollen Kaseln und dem Pluviale aus St. Blasien im Schwarzwalde (heute zu St. Paul in Kärnten) oder bei dem unter Äbtissin Kunigunde nach der Mitte des 13. Jahrhunderts hergestellten Ornate des ehemaligen Nonnenklosters Goeß in Steiermark werden Zopf- und Kettenstich für die Ausfüllung der Bilder und des Grundes verwendet. Die in acht Kreisausschnitte verteilten Schöpfungsdarstellungen einer dem 12. Jahrhunderte entstammenden Decke des Domes zu Gerona in Spanien zeigen gleich den ebengenannten von Byzanz unabhängigen Stickereien ein eigentümliches Ornament aus Hakenkreuzen und Verästelungen, das der Weberei des Nordens geläufig ist und als eine auch durch den Leinengrund bedingte Umbildung des spätrömischen Bandgeflechtes und Mäanderornaments gedeutet wird. Aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammen drei *gewirkte* Wandteppiche im Dome zu Halberstadt (Abb. 346), entweder hier oder in Quedlinburg, dem Vororte sächsischer Textilkunst, um 1200 angefertigt. An letzterem entstand unter Äbtissin Agnes (1186—1203) der als Geschenk für den Papst bestimmte, berühmte *Knüpfteppich* mit der Vermählung des Merkurius und der Philologia in einer zeichnerisch und koloristisch den besten Wandgemälden jener Tage gleichkommenden Bildwirkung. Im kunstfördernden Emmeramskloster zu Regensburg wurde in spätromanischer Zeit die *Seidenweberei* betrieben, deren Muster mit meist paarweise geordneten Tieren sarazenische Seidenstoffe nachahmten, aber ausgesprochen abendländisch stilisierten. Stücke dieser Halbseidenstoffe finden sich in Halberstadt, Braunschweig, Rostock (Abb. 347) und selbst in französischen Kirchen.



346. Teil eines Wirkteppiches aus Halberstadt.
(Phot. Köhler & Saemann, Halberstadt.)



347. Regensburger Halbseidenstoff in Rostock.
13. Jahrhundert.



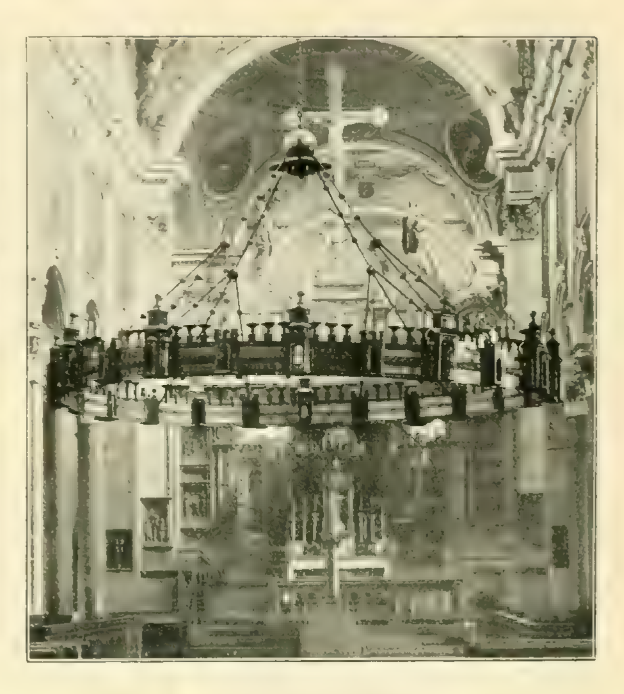
348. Vom Teppich zu Bayeux. (Kraus.)

c. Das Kunstgewerbe der romanischen Zeit.

Der gesteigerte kirchliche Sinn des 11. Jahrhunderts prägt sich zunächst in der engeren Anlehnung der Kunst an die kirchlichen Lehren aus; er offenbart sich ferner darin, daß auch das Kunsthandwerk seine besten Kräfte der Kirche weihte. Das Kirchengeräte empfing den reichsten Schmuck durch die Hände der verschiedenen Handwerker. Obenan stand der Goldschmied. Er bekleidete die Vorderseite des einfachen Altartisches (Abb. 349) mit einer Vorsatztafel (Antependium), welche sich ihrer Kostbarkeit wegen allerdings nur äußerst selten erhalten hat und frühzeitig durch bemalte Holztafeln (Soest) ersetzt wurde. Aus seinen Händen gingen auch die Kreuze hervor, welche auf dem Altare standen oder bei feierlichen Gelegenheiten dem Klerus vorgetragen wurden. Edelsteine, Kristalle, Perlen, auch zuweilen aus alter Zeit gerettete Gemmen zieren die Arme des Kreuzes, deren Enden durch größere Vierecke betont wurden (Abb. 352). Den Goldschmieden danken wir auch die Reliquienschreine, welche häufig über den Altären aufgestellt wurden. Sie haben gewöhnlich die Form einer länglichen Lade mit einem Giebeldeckel. An ihnen vor allem versuchten die Goldschmiede ihre Künste zu erproben. Diese aber waren gar mannigfacher Art. Der Goldschmied des tieferen Mittelalters verstand sich nicht allein auf getriebene Arbeit, auf den Metallguß und das Fassen von Edelsteinen; er kannte auch die Filigranarbeit, er gravierte Figuren und Ornamente und füllte die vertieften Linien mit schwarzem Schmelze aus und übte die Emailmalerei. Die reiche Anwendung des Emails ist für die frühmittelalterlichen Goldschmiedewerke geradezu charakteristisch geworden. Die Kenntnis des Emails war schon den gallischen Stämmen nicht fremd; in Byzanz gehörte die Emailmalerei zu den eifrigst betriebenen, gewinnreichsten Künsten. Die Byzantiner wählten Goldplatten, auf welchen sie die Umrisse der Zeichnung mit dünnen Goldstreifen oder Lamellen auflöteten. Die so gewonnenen Kästchen füllten sie mit bunten Schmelzfarben, welche im Feuer erhärteten. Im Gegensatz zu diesem *Zellenemail* benutzten die abendländischen Goldschmiede vergoldete Kupferplatten, vertieften die Stellen, welche die Farbe aufnehmen sollten, und schufen so, die einst in Gallien, Britannien und am Rhein gehandhabte spätrömische Technik wieder neu auffrischend, das *Grubenemail*, welches zu dekorativen Zwecken vollständig genügte. Kupfer und Erz wurden statt des Goldes die bevorzugten Wertstoffe; mit dem Golde verschwand der Zellenschmelz gegen den Kupferschmelz, der die romanische Metallkunst beherrschte und den Goldschmelz griechischer Art rasch und gründlich verdrängte. Köln, ferner die lothringische Landschaft und Limoges im südlichen Frankreich scheinen Hauptsitze der Goldschmiedekunst gewesen zu sein; aus Köln stammen wahrscheinlich auch die prächtigen in Aachen bewahrten Reliquienschreine.



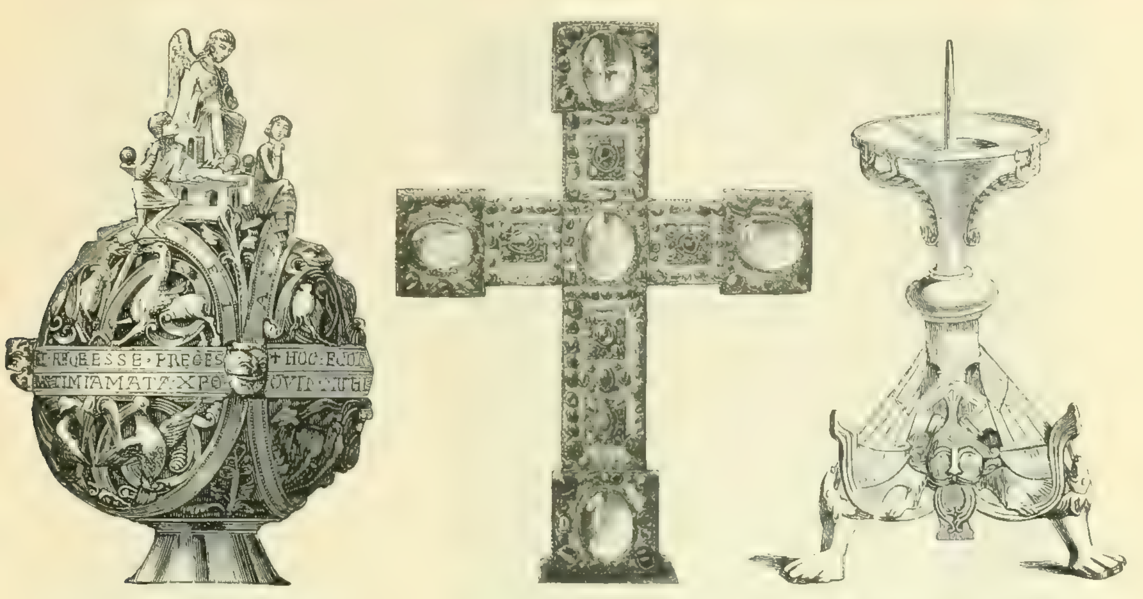
349. Romanischer Altar in der Allerheiligenkapelle zu Regensburg.



350. Romanischer Kronleuchter im Dom zu Hildesheim.

Die von den Goldschmieden geübte Technik des Treibens beeinflußte die in der mittelalterlichen Skulptur vorwaltende Modellierung der Gestalten. So müssen z. B. die großen rundlichen Flächen, die von kleinen Falten umgeben sind, am Unterleibe zahlreicher romanischer Figuren darauf zurückgeführt werden

Dem Goldschmiede benachbart sind die Rotgießer, die Arbeiter in Erz und Kupfer. Von ihrer Tätigkeit gibt mannigfaches Kirchengeräte anschauliche Kunde. Eine besondere Wichtigkeit nehmen die architektonisch gegliederten, mit reichem figürlichen Schmucke bedachten Weihrauchfässer (Abb. 351) in Anspruch, welche sowohl getrieben und gegossen wurden, in einzelnen Fällen auch aus den Händen der Goldschmiede hervorgingen, sodann die verschiedenen Leuchter. Kronleuchter, deren Reifen und turmartige Laternen als Sinnbilder der Mauern und Türen des himmlischen Jerusalem, der leuchtenden Gottesstadt, galten, hingen von der Decke herab (Hildesheim [Abb. 350], Komburg, Aachen). Große Standleuchter zur Aufnahme der Osterkerzen, siebenarmige Leuchter, jener im Münster zu Essen aus dem 11. und im Braunschweiger Dome (Abb. 354) aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, waren im Chore, kleinere Leuchter (Abb. 353) auf dem Altare aufgestellt. Die Tierfiguren am Fuße der Leuchter drücken häufig im Anklange an die Antike nur die bewegliche Natur des Gerätes auf; nicht selten müssen sie aber auch symbolisch gedeutet werden und versinnlichen den Kampf des Lichtes mit der Finsternis und den Sieg des ersteren. Dieses gilt namentlich von den Schlangen, welche Löwen bedrohen, von den Drachenreitern, welche dem Ungetüm die Hand in den Rachen stecken, einer Illustration zu Jesaias 11, 8: „Ein Entwöhneter wird seine Hand stecken in die Höhle des Basilisken" usw. Solche symbolische Bezeichnungen empfangen bald eine abgekürzte und abgeschliffene Form, bald werden sie aber auch ausführlich mit einer gewissen dramatischen Kunst geschildert. Die berühmtesten Beispiele bieten der leider arg verstümmelte siebenarmige Leuchter in Reims, aus der Kirche St. Remy stammend, und der Leuchterfuß im Prager Dome, welchen die Sage zu einem Beute-



351. Romanisches Weihrauchfaß.

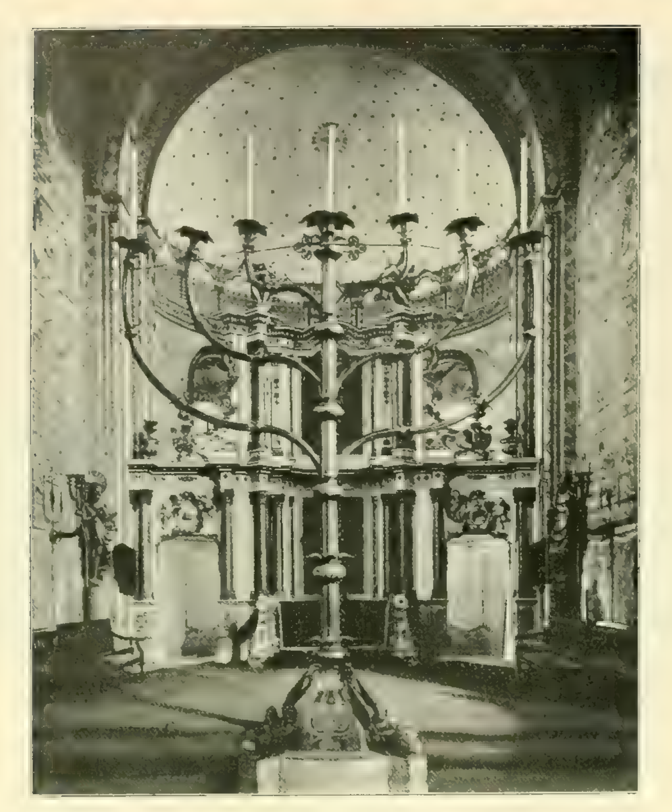
352. Bernwardskreuz. Hildesheim, Magdalenenkirche.

353. Romanischer Altarleuchter. Brit. Museum.

stücke aus dem Tempel in Jerusalem stempelte, der aber in Wahrheit, wie schon die Gegenstände der Darstellung beweisen, nicht vor 1050 gegossen werden konnte, also dem Schlusse des 11. oder wahrscheinlich erst der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört.

Die Vororte und Sammelpunkte des kirchlichen Lebens, Bischofssitze und Klöster, wurden Führer und Träger des kunstgewerblichen Betriebes, um dessen Fortschritte die Geistlichkeit selbst sich bemühte. Was Erzbischof Egbert für die Klosterwerkstatt von St. Maximin in Trier gewesen, wurde Bischof Bernward für Hildesheim. Die wahrscheinlich von dem Benediktiner Rogerus von Helmershausen zusammengestellte „Schedula diversarum artium", deren Verfasser sich den Namen des Theophilus Presbyter beilegte, gewährt einen guten Überblick über die Erfordernisse einer Klosterwerkstatt. Nach Erörterung der Malerei, der Farben, ihrer Bindemittel und Anwendung sowie der Glaserzeugung und Glasmalerei verbreitet sich das vielseitigste dritte Buch dieser Anleitungen für den praktischen Gebrauch namentlich über das ganze Gebiet der Metallarbeit, die verschiedenen Kategorien ihrer Objekte und technischen Verfahren vom Kelche angefangen bis zu Sporen und Zaumzeug, aber auch elfenbeinerne Messergriffe, bemalte und geschnitzte Möbel nicht außer acht lassend. Die Zusammenstellung erweckt den Eindruck, daß die Erörterung dieser Fragen aktuellste Bedeutung für den Betrieb jener Klosterwerkstätten hatte, deren Edelmetallarbeiten eine viel offenkundigere Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern zeigen, als sie die Karolinger-Zeit gekannt hatte.

Im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts stieg unter Bischof Bernward Hildesheim zu besonderer Bedeutung empor. Bucheinbände, unter ihnen auch jener des Guntbaldevangeliars mit sehr treuer Nachbildung einer griechischen Elfenbeinplatte und mit einer nach byzantinischem Vorbild gravierten Marienfigur, und das Bernwardskreuz entzogen sich nicht byzantinischen Einwirkungen (Abb. 352). Obzwar die unter Bernward und seinen Nachfolgern beschäftigten Meister von älteren und fremden Kunstweisen Anregungen und Muster empfingen, begannen sie bereits auch neu auftauchenden Anschauungen zu huldigen. Der Schmuck der beiden Leuchter, welche auf Bernwards Geheiß in einer neuen Metallmischung gegossen wurden (Abb. 355), insbesondere



354. Siebenarmiger Leuchter im Dom zu Braunschweig.



355. Bernwardsleuchter in der Magdalenenkirche zu Hildesheim.



356. Das goldene Antependium: Geschenk Kaiser Heinrichs II. an das Münster in Basel.



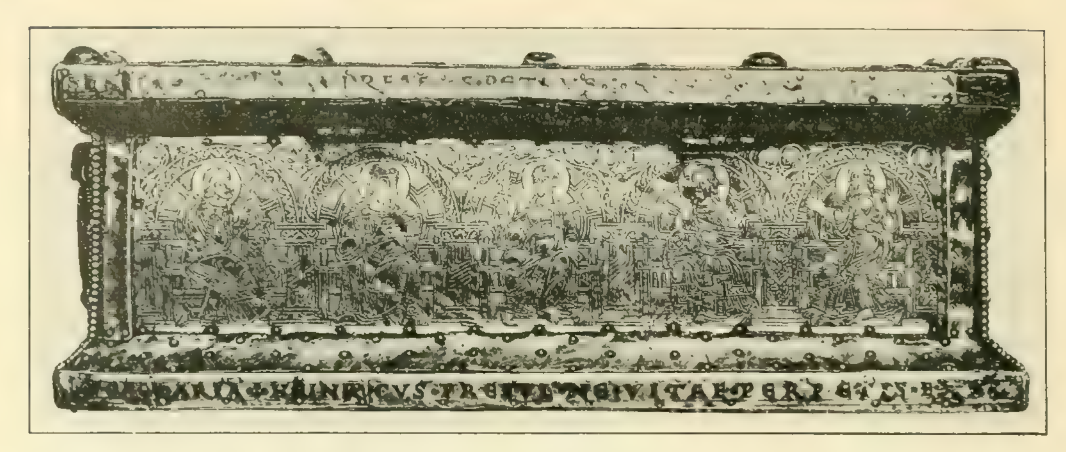
357. Madonna mit dem Kinde. Essen a. R. Um 1050.

die auf Tieren sitzenden nackten Gestalten am Leuchterfuße, können nicht mehr aus älteren künstlerischen Überlieferungen erklärt werden, sondern finden ihre Deutung in den kirchlichen Vorstellungen, welche erst seit dem 11. Jahrhundert herrschen. In ihnen lebt gleichzeitig etwas von jener phantastischen Ornamentik wieder auf, die schon in den Tassiloleuchtern vorgebildet ist. Die zweite hervorragende Epoche der Hildesheimer Werkstätte schuf den vom Bischofe Hezilo (1054—1079) gestifteten Kronleuchter des Domes (Abb. 350) und das Hezilokreuz, während in dem Silbereinband des Mönches Ratmann von 1159 der Übergang vom byzantinisierenden Stile zum rein romanischen vollzogen erscheint.

Unter der Regierung Heinrichs II. erlangte das Emmeramskloster in Regensburg, wohin Abt Ramwold aus dem kunstfrohen Maximinsstifte zu Trier berufen worden war, eine für verschiedene Kunstzweige wichtige, teilweise bereits gewürdigte Stellung. Hier entstanden der herrliche Deckel des Utaevangeliars, das von Gisela von Ungarn gestiftete Goldkreuz und der tafelförmige Tragaltar der Reichen Kapelle in München. Der Regensburger Schule will man auch jene goldene Altartafel des Clunymuseums in Paris zusprechen (Abb. 356), die Kaiser Heinrich II. dem Baseler Münster geschenkt hat. Sie zeigt Christus, zu dessen Füßen die königlichen Stifter knien, zwischen dem heil. Benedikt und den drei Erzengeln. Während im Ornamente griechische Vorbilder fortleben, regt sich in dem Streben nach starker Plastik, welche wie beim Utakodex die Figuren aus Goldblech über einen Holzkern schlägt, wieder eine andere Ader abendländischer Selbständigkeit als in Hildesheim.

Die byzantinisierende Richtung der Goldschmiedekunst erfreute sich noch unter der Äbtissin Theophanu (1039—1056) im Stifte Essen ganz besonderer Bevorzugung. Als Widmungen der Genannten besitzt der Münsterschatz ein Vortragekreuz und einen kostbaren Evangelienbucheinband; als „eindrucksvollstes Essener Kunstwerk“ gilt die aus Goldblech über einen Holzkern geschlagene Madonna mit dem Kinde (Abb. 357). Die gravierte Ornamentik auf gepunztem Grund an den Rückseiten dreier Essener Kreuze läßt Beziehungen zwischen Essen und Helmershausen, beziehungsweise den sächsischen Klöstern untereinander feststellen.

Die Punzenarbeit, gravierte Figurenzeichnung und byzantinisierendes Kantenornament erscheinen als Kennzeichen der Arbeiten des Benediktiners Rogerus von Helmershausen im Paderborner Sprengel. Im Jahre 1100 lieferte er dem Paderborner Bischofe Heinrich von Werl den silberbekleideten Tragaltar des Domschatzes zu Paderborn (Abb. 358). Außerdem stammen von ihm der Abdinghofer Tragaltar in Paderborn, das Herforder Goldkreuz in Berlin und der Silbereinband einer Helmershausener Handschrift in Trier. Er hat sich von der verfeinerten Griechenkunst noch nicht völlig losgesagt und weiß, wie auch seine schedula bestätigt, in den überlieferten Kunstmitteln vortrefflich Bescheid.



358. Tragaltar des Rogerus von Helmershausen in Paderborn.
(Ludorff, Bau- u. Kunstdenkmäler von Westfalen.)

Von Rogerus führen ein Tragaltärchen, ein Altarkreuz, ein Tafelreliquiar und ein Silberkelch (Fritzlar, Petrikirche), acht gravierte Kupferscheiben mit Heiligen (Berlin) und der Einband des Wessobrunner Evangeliars (München) nach Fritzlar, wo augenscheinlich ein unmittelbarer Schüler des Genannten einer bis tief ins 12. Jahrhundert verfolgbaren Werkstatt vorstand und das Ornament seines Lehrers mehr in die romanischen Formen hinüberleitete. An einigen Arbeiten, speziell auch an zwei Paar Bronzeleuchtern, darf die vielleicht von Köln aus über Hildesheim eindringende Verwendung des für die romanische Goldschmiedekunst so bezeichnenden, Rogerus noch unbekannten Kupferschmelzes als Merkmal eines Überganges zu neuen Ausdrucksmitteln gedeutet werden.

Französische Arbeiten dieser Epoche gehen gleichfalls von einer mitunter noch mehr byzantinisierenden Richtung aus (Kelch und Evangelieneinband im Dome zu Nancy). Aus der Klosterwerkstatt von Conques stammen drei unter Abt Bego III. um 1100 ausgeführte Reliquiare. An einem tafelförmigen Tragaltar, dessen Heiligendarstellungen und Evangelistensymbole auf griechische Vorbilder zurückgehen, sind die Zellenschmelzplatten nicht mehr aus Gold, sondern aus Kupfer gearbeitet, ein Unterschied, der für die Entwicklung des romanischen Kupferschmelzes von Limoges Beachtung verdient. Als Schöpfung einer englischen Klosterwerkstatt ist viel-



359. Detail vom Heribertusschrein in Deutz.



360. Heribertusschrein in Deutz.

leicht der vergoldete Bronzekandelaber (London South-Kensington-Museum) einzuschätzen, den Abt Peter von Gloucester (1104—1115) anfertigen ließ. Seine Verzierungsweise mit den von Ungeheuern verfolgten Menschen bewegt sich innerhalb des schon an deutschen Werken beobachteten Vorstellungskreises. Bei spanischen Stücken, wie dem Kelche der Abteikirche S. Domingo de Silas bei Burgos, sind maurische Motive des Hufeisenbogens usw. örtlich leicht erklärbare Besonderheiten.

In den Klosterwerkstätten lenkte man von dem die Kunstübung anfangs noch stark beeinflussenden Byzantinismus allmählich zu einer wachsenden Selbständigkeit ein, deren Entfaltung auch das in den rasch aufblühenden Städten erstarkende bürgerliche Handwerk nachdrücklich unterstützte. An manchen Orten übernahmen schon im 12. Jahrhundert die Laienmeister die Führung und schalteten manche kaum mehr geübte Technik und Zierform der bisher mehr im Hintergrunde gebliebenen, aber noch lebenskräftigen Volkskunst in die Verweltlichung des Betriebes ein, welche **verschiedene Wandlungen in technischer und** stilistischer Hinsicht brachte. Aber der geistige **Inhalt der für kirchliche Zwecke bestimmten** Werke, die Ideen der zu berücksichtigenden **Bilderkreise, Legenden und der lateinischen Beischriften blieben selbst beim Zurücktreten der Klosterwerkstätten von der weiteren Be**teiligung der Geistlichkeit abhängig.



361. Kreuzfuß von St. Omer.

Mit der Preisgabe des kostbaren Goldes und seinem Ersatze durch das wohlfeilere vergoldete Kupfer trat der größere Freiheit der **Zeichnung und ein wirksameres Abstufen der** Farben ermöglichende Kupfer- oder Grubenschmelz an die Spitze der Entwicklung, die vom



362. Kreuzigung. Email-Altaraufsatz. Klosterneuburg.



363. Die Goldemailplatte vom untergegangenen Severinusschrein in Köln.

niederlothringischen Maastale auf Köln und Limoges übergriff. Im Totenbuche des Klosters Neufmostier wird der 1173 nach 27jähriger Abwesenheit in seine Vaterstadt Huy zurückkehrende Goldschmied Godefroid de Claire als ein in verschiedenen Ländern zahlreiche Arbeiten schaffender, in seiner Kunst keinem Zeitgenossen nachstehender Meister gefeiert, der in Maastricht, Lüttich, Köln und wahrscheinlich auch in St. Denis mit Aufträgen bedacht wurde. Sein Hauptwerk ist der berühmte Heribertusschrein in Deutz (Abb. 360) mit den ihn umgebenden getriebenen Silberfiguren, deren großzügige Gewandung und ausdrucksvolle Kopfbildung den Meister des Maastales schon auf vorbildlicher Höhe zeigt (Abb. 359). Die Pracht des Schmelzwerkes der zwischen die Apostel verteilten Propheten und der 12 Emailplatten mit der Heiligenlegende auf den Dachflächen berherrscht den Gesamteindruck. An dem Brüsseler Alexanderreliquiar, das der Meister 1145 für den Abt Wibald von Stablo ausführte, fällt die für seine Werkstatt charakteristische Fassung der Edelsteine auf, die in eingeschlagene Löcher gravierter Kupferplatten eingekittet sind, während sonst



364. Tragaltar des Eilbertus von Köln im Welfenschatze.
(Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg.)



365. Der Schrein der heil. drei Könige im Kölner Domschatz.

die Kastenfassung üblich war. Auch die blank vergoldeten Mulden umrahmender Kupferstreifen erhöhen halbedelsteinartig die Wirkung. In der Frühzeit des Meisters entstand der herrliche Kreuzfuß von Saint Omer, in dessen Art jener riesige Kreuzfuß gehalten war, den Abt Suger von Saint Denis als Arbeit lothringischer Goldschmiede erwähnt (Abb. 361).

Der bekannteste Meister der Maasgruppe ist Nikolaus von Verdun, der in dem 1181 vollendeten Altaraufsatze des Augustinerchorherrnstiftes Klosterneuburg ein weltberühmtes Denkmal seiner Zeichen- und Schmelzkunst schuf. Mit blauen und roten Glasflüssen hebt er die Innenzeichnung der auf blauem Grunde (Abb. 362) vergoldet stehenden Gestalten über die bloße Flachwirkung hinaus und arbeitet auf plastische Belebung hin, für die er bei seinen Arbeiten in Köln und Tournai getriebenes Silber ausdrucksvollst handhabt. Das letzte bezeichnete Werk des Meisters ist der 1205 vollendete Marienschrein in Tournai, während an Schreinen in Siegburg und Köln nach Stilmerkmalen seine maßgebende Anteilnahme außer Zweifel steht. Ihr dankt das stattlichste als dreischiffige Basilika aufgebaute Werk romanischer Goldschmiedekunst, der viel bewunderte Schrein der heiligen drei Könige im Kölner Dome (Abb. 365), außer dem größten Teile der Schmelzausstattung namentlich die an seinen Langseiten angeordneten ebenso ausdrucks-, als lebens- und würdevollen Silberfiguren der Apostel und Propheten, die in ihrer erhabenen Ruhe und vornehmen Auffassung eigentlich nur die am Heribertusschreine zu Deutz eingeschlagene Richtung weiterentwickeln. Das feine Naturgefühl ließ Meister Nikolaus die romanische Ranke durch den Charakter

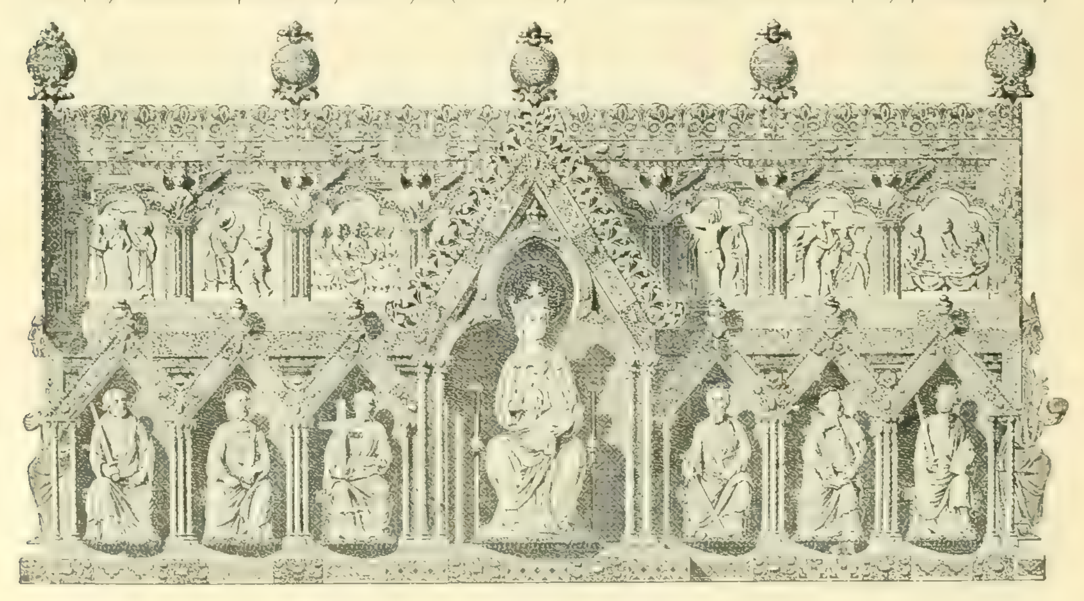


366. Maurinusschrein. Köln, St. Maria in der Schnurgasse.

der wachsenden Ranke neu beleben und schaltete eine Menge weltlicher Motive, wie Musikanten, Jäger, Ritter, Tiere aller Art, in das kirchliche Kunstgewerbe ein.

Die Farbenpracht des Schmelzwerkes opferte Frater Hugo von Oignies bei Namur einer niellierten Zeichnung auf Silber und erzielte mit der Stanze eine neue, filigranartige Verzierungsweise, die ein Krummstab im British Museum gut veranschaulicht.

Diese so großartige Entwicklung der Maastalkunst, an deren immerhin noch zahlreich erhaltenen Arbeiten auch mancher Schüler und Gehilfe der Genannten Anteil hatte, durchkreuzte um die Mitte des 12. Jahrhunderts die Selbständigkeit der Kölner Goldschmiedekunst. Dieselbe hatte noch an dem unter Erzbischof Hermann III. (1089—1099) entstandenen Severinusschreine, von dem sich nur eine Platte erhalten hat (Abb. 363), die Goldemailtechnik meisterhaft verwendet,

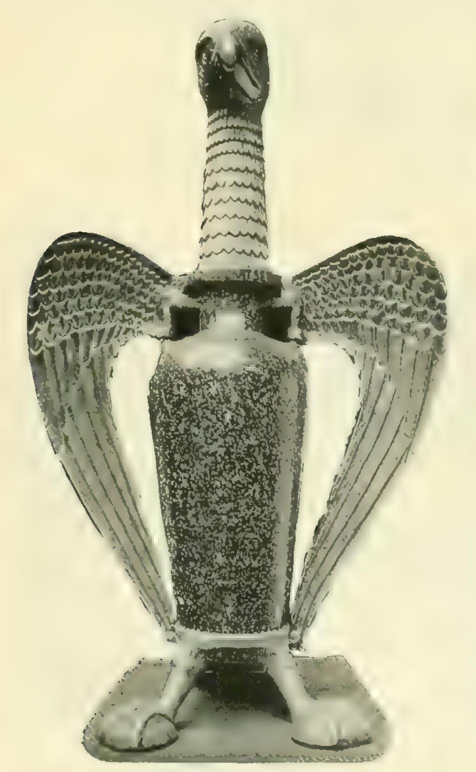


367. Reliquienschrein. Aachen, Münster.

ging aber schon in den Schöpfungen des gern mit einem Frater des Pantaleonsstiftes identifizierten Eilbertus während des zweiten Viertels des 12. Jahrhunderts zu allen Möglichkeiten des Kupferschmelzes über. Mit des Meisters Namen ist das bei der beliebten rechteckigen Kastenform bleibende Tragaltärchen des Welfenschatzes bezeichnet (Abb. 364); auf seine Hand wird auch der Viktorsschrein zu Xanten von 1129 bezogen. Als sein noch Vorzüglicheres erreichender Nachfolger gilt Fridericus, dessen Bild man in der Gestalt eines betenden Mönches auf dem Maurinusschreine aus St. Pantaleon (Köln, St. Maria in der Schnurgasse, Abb. 366) erkennen will. Eine andere Form der Lösung wählte er in den als byzantinische Kuppelkirchen gestalteten Reliquiarien des Welfenschatzes und des South-Kensington-Museums, zu denen der Kölner Ursulaschrein von der Kastenform hinüberleitet. In den späteren Schöpfungen



368. Romanische Reliquienbüste. Kappenberg.

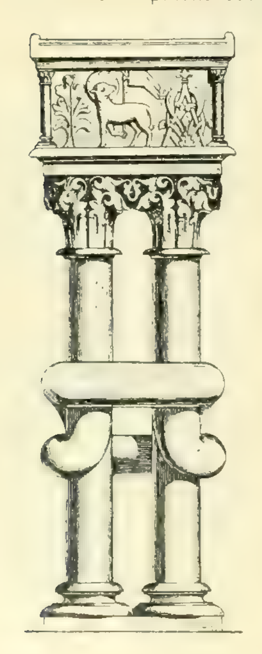


369. Porphyrvase in Silberfassung. Paris, Louvre.

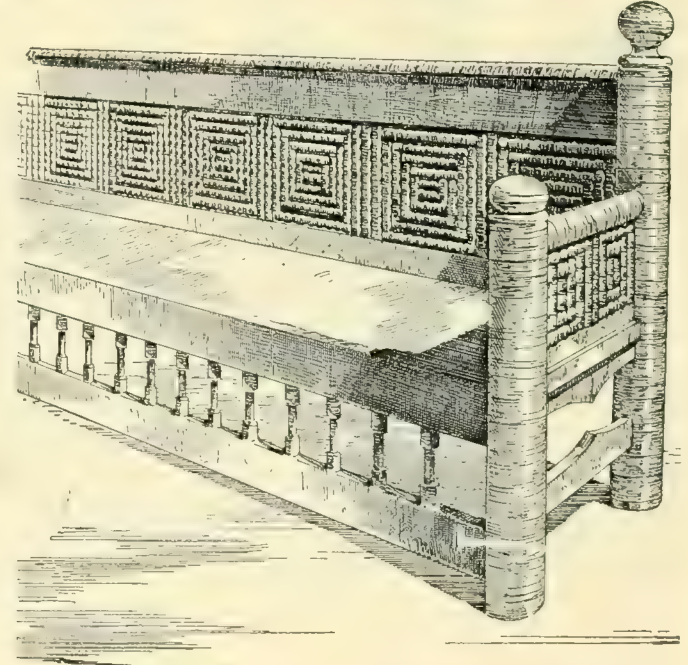
konnte Fridericus sich den beim Heribertusschreine in Deutz von auswärts eingreifenden Einflüssen nicht mehr entziehen und erreichte z. B. in dem Erzengel Michael des Maurinusschreines eine seltene Höhe malerischen Grubenschmelzes.

Dem Kölner Friedrich dankte zweifellos Meister Wibert von Aachen, wo Maasstil und Kölner Richtung einander durchdrangen, manche Anregung. Seine bedeutendste Leistung ist der kupferne Kronleuchter des Münsters zu Aachen, den er nach 1166 im Auftrage Friedrichs I. arbeitete. Das nach dem Bilde des Kaisers in Erzguß ausgeführte Kopfreliquiar (Abb. 368) von Kappenberg, ein besonders eindrucksvolles Glied einer vom 10. Jahrhundert verfolgbaren Reliquiarienkategorie,

370. Patene des Speisekelches in Wilten. (Jahrb. der k. k. Zentral-Komm.)



371. Steinernes Lesepult im Kapitelsaale des böhmischen Zisterzienserklosters Ossegg. (Grueber.)



372. Rundpfostenbank in der Klosterkirche zu Alpirsbach. (Kunst- und Altertumsdenkmale im Kgr. Württemberg.)

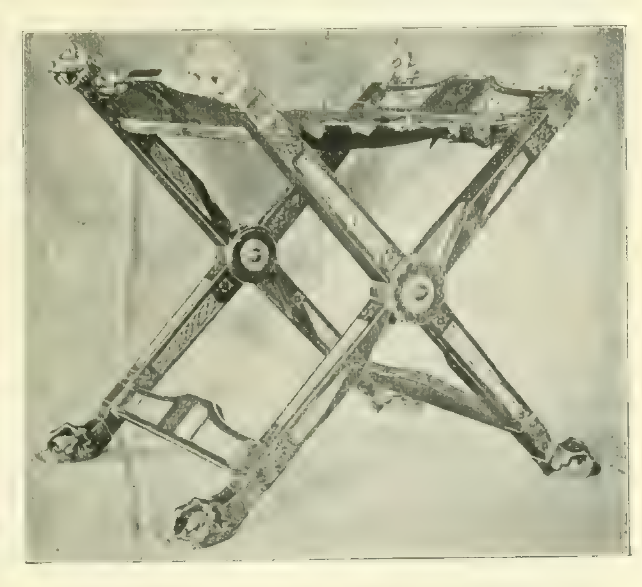
wird jetzt gleichfalls den Wibertarbeiten zugezählt. Die Vorbildlichkeit des Kölner Dreikönigsschreines tritt an der Ausstattung des 1215 vollendeten Aachener Karlsschreines, nicht zuletzt an den getriebenen Silberfiguren Karls des Großen, Marias und der 16 deutschen Kaiser und Könige bis auf Friedrich II. zutage. In dem 1238 fertiggestellten Marienschrein (Abb. 367) ging die Aachener Schule durch die Querhauseinschaltung zu einem anderen Typus des Reliquiengehäuses über und behandelte das mehr plastisch aufsteigende Filigran in einer auch in Köln, Hildesheim oder Tournai feststellbaren Weise.



373. Bischofsstuhl im Dome zu Augsburg.

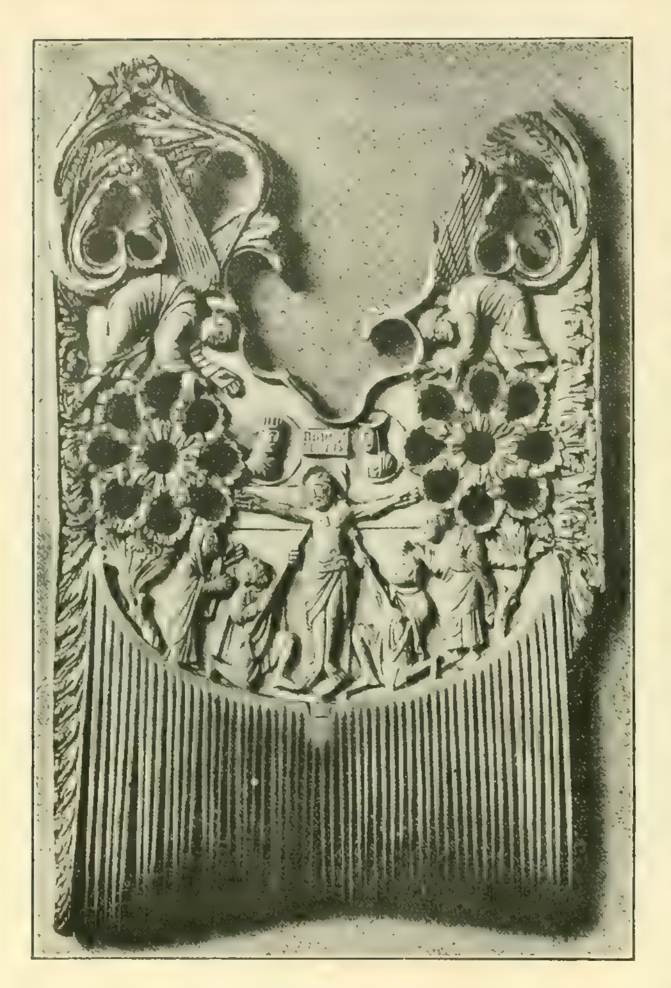
Von der Schmelzkunst der Kölner Eilbert und Friedrich sind auch eine Anzahl Hildesheimer Arbeiten abhängig. Die Beziehungen der Benediktiner von St. Michael in Hildesheim zu ihrem Mutterkloster St. Pantaleon übernahmen wohl die Vermittlung. Das Durchsetzen des blauen Grundes mit goldenen, aus der Kupferunterlage aufragenden Tupfen wurde ein Kennzeichen Hildesheimer Technik, der sich Fritzlar und Westfalen anschlossen.

Die hervorragendste Schöpfung des Kupferschmelzes in Süddeutschland, wo der byzantinische Geschmack der Klosterkunst noch tief ins 12. Jahrhundert sich behauptete und z. B. die Ranken des Komburger Kronleuchters als byzantinisierende Palmetten bildete, ist die um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene Altartafel der Klosterkirche in Komburg. Die aus Kupfer getriebenen Reliefbilder Christi und der Apostel dieses Werkes streifen in Kopfbildung und Gewandung an die früher erwähnte Baseler Altartafel Heinrichs II.



374. Faltstuhl im Stifte Nonnberg in Salzburg.

Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts gewann neben dem Maas- und Rheingebiete Frankreich für die Entwicklung der Grubenschmelzkunst eine ganz besondere Bedeutung. Während der Norden mit der Maastalkunst und Westflandern zunächst gar mannigfache Berührungen aufrecht



375. Konsekrationskamm des heil. Heribert im Kunstgewerbemuseum zu Köln.

erhielt und im Osten z. B. bei dem großen Leuchterfuße in Reims die phantastische Dekoration mit Ungeheuern in der Art des Prager Leuchterfußes kaum befremdet, so vollzog sich südlich der Loire in Limoges mit dem Übergange vom Goldemail zum Kupferschmelz das Einlenken in eine lange Zeit große Selbständigkeit behauptende Produktion, die vorwiegend in Laienhänden lag und ihre auch als gangbare Handelsware hergestellten, daher mitunter nur handwerksmäßig gearbeiteten Erzeugnisse über ganz Europa vertrieb. Alle Arten des Kupferschmelzes, selbst in Kombination mit dem Aufnieten reliefierter Köpfe oder Figuren, waren den Limusinern geläufig, welche durch Verstärkung und Vertiefung der Gravierung sogar eine neue, flach modellierende Wirkung erreichten. Unter den mit dem Namen Sugers von St. Denis in Verbindung stehenden Stücken ragt die in Adlerform einbezogene ägyptische Porphyrvase (Abb. 369) hervor; ein Kelch des Louvre trägt den Namen des Meisters Alpais und ein Kreuz jenen des Johannes Garnerius Lemovicensis. Durch besondere Farbenpracht ist die vor 1160 angesetzte Tafel mit dem Bilde des Geoffroy Plantagenet in der Kathedrale von Le Mans ausgezeichnet. Seit 1220 überwiegt das Aussparen der Figuren auf dem Schmelzgrunde. Byzantinische Nachklänge erhielten sich im Rantenornament und bei den Figuren von Limoges ziemlich lange. Eine reichere, mit Rot durchsetzte Farbenskala unterscheidet manch französisches Schmelzwerk von der kühleren, grünblauen Stimmung deutsch-rheinischer Schmelze.

Die Schweiz gliederte sich, wie z. B. das Engelberger Kreuz mit vorzüglich getriebenen Silberfiguren aus der Zeit des Abtes Heinrich (1197—1223) oder die silbergetriebenen Schreine des Klosterschatzes von St. Maurice im Kanton Wallis bezeugen, teils Süddeutschland, teils Ostfrankreich an.

In den Schmelzwerkarbeiten des Maas- und Rheingebietes sowie von Limoges erreichte die romanische Goldschmiedekunst ihre höchste Blüte. Nicht nur an den Reliquienschreinen, sondern auch an vielen anderen Kirchenausstattungsgegenständen versuchte sie ihre Meisterschaft des zweckmäßigsten Aufbaues, oft vornehmer Zeichnung und seltener Farbenpracht. Ihre Schöpfungen ergänzen die mitunter nicht zahlreichen Zeugnisse monumentaler Plastik in geradezu glänzender Weise.

Das skandinavische Gebiet interessiert durch die in den nordischen Museen gut vertretenen Altaraufsätze aus vergoldetem Kupfer, in deren vertieften Feldern die getriebenen Darstellungen Christi und der Apostel — wie in Komburg — eingeordnet sind.

Als Prunkstücke wurden gern die Kelche behandelt. Die Niellotechnik erscheint meisterhaft verwendet bei dem wahrscheinlich durch den Grafen Berthold von Andechs gestifteten Speisekelch des Prämonstratenserstiftes Wilten bei Innsbruck. Die malerische Behandlung (Abb. 370) steht in entschiedenstem Gegensatze zu der bei anderen ähnlichen Stücken begegnenden ausgesprochen plastischen Ausschmückung mit getriebenen Ornamenten und figürlichen Szenen, wie bei dem Godehardskelche zu Hildesheim oder bei dem Fritzlarer Kelche.

Der Holzschnitzkunst fallen die Chorgestühle (Ratzeburg, Viktorskirche in Xanten) zu, deren Aufbau mit Säulchen, Arkaden und Fensterrosetten von der Architekturentwicklung mitbestimmt wurde. Zwei schwere Rundpfostenbänke aus dem 12. Jahrhundert in der Klosterkirche zu Alpirsbach (Abb. 372) berühren sich mit formverwandten gotländischen und norwegischen Kirchenbänken. Selbst das Steinmaterial wurde für die Herstellung einzelner Ausstattungsstücke nicht abgelehnt. Der Kapitelsaal des böhmischen Zisterzienserstiftes Ossegg erhielt im 13. Jahrhundert ein merkwürdiges (Abb. 371) steinernes Lesepult, dessen Knotensäulen das mit Reliefs gezierte Pult tragen. Aus Marmor ist der auf Löwen ruhende Bischofsstuhl in dem Dome zu Augsburg (Abb. 373), wohl eine deutsche Arbeit des 12. Jahrhunderts, die in der Kathedra der Vorhalle von St. Emmeram in Regensburg ein Seitenstück findet. Die Kreuzstäbe an Faltstühlen, deren Knäufe und Füße mit Löwenköpfen und Löwentatzen aus Elfenbein oder vergoldeter Bronze verziert wurden, erhielten mitunter Elfenbeinreliefs als Einlagen. Ein allerdings nicht ganz unverändert gebliebenes Prachtstück dieser Art besitzt das Kloster auf dem Nonnenberge in Salzburg (Abb. 374), angeblich aus der Zeit der Äbtissin Gertraud II. (1238—1252). Byzantinische Elfenbeinschnitzereien blieben bis ins hohe Mittelalter als Schmuck abendländischer Prachthandschriften beliebt. Vereinzelt finden sich auch noch geschnitzte elfenbeinerne Konsekrationskämme, die man den Bischöfen ins Grab mitgab oder zu ihrem Gedächtnisse in dem betreffenden Domschatze aufbewahrte. Ein künstlerisch hervorragendes Stück dieser Art ist der Konsekrationskamm des heil. Heribert († 1021) im Kölner Kunstgewerbemuseum, der den aus Metz hervorgegangenen Elfenbeinarbeiten sich angliedert (Abb. 375).



376. Eisenbeschlagene Tür des 13. Jahrhunderts in Lüttich.

Die Schmiedekunst erging sich in Vielgestaltigkeit der Eisenbeschläge an Türen und derb gefügten Schränken; Kreuze, Rauten, Kreise, Flechtwerk und Tiere setzten sich als Füllmotive zwischen die wagerechten Bänder, an welchen auch das Rankenmotiv geschmackvolle Verwendung fand und in Schneckenwindungen seitlich abzweigte (Abb. 376). So an einer Tür in Lüttich, die in der Rankenbehandlung den Beschlägen der zwei Nebentore von Notre Dame in Paris nahesteht.

So verzweigte auch in der Kleinkunst der romanischen Zeit eine Vielgestaltigkeit des Schaffens, die vieler Techniken Meisterin war, dem Materiale staunenswerte Wirkungen abgewann und geschmackvoll die Zweckdienlichkeit dem künstlerischen Gesamteindrucke des Stückes zu verbinden wußte.

2. Die Kunst im späteren Mittelalter.

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts vollzog sich in Mitteleuropa eine Verschiebung des Einflusses der führenden Völker, die auch auf die Entwicklung der Kunst die fühlbarste Rückwirkung ausübte. Mit der Erschütterung der staufischen Macht ging die Stellung des deutschen Reiches und die Bedeutung seines Kaisertums zurück, während Frankreich seine an großen allgemeinen Aufgaben weniger verbrauchten Kräfte in den Dienst neuer Kulturbestrebungen stellte und sein aus unscheinbaren Anfängen aufstrebendes Königtum in kluger Politik sich befestigen sah. Die glänzende Entfaltung des Rittertums, die begeisterte Bewegung der namentlich von Frankreich geförderten Kreuzzüge, das Aufblühen der Wissenschaften an der als Quell des geistigen Lebens gefeierten hohen Schule zu Paris wiesen Frankreich in dem großen sozialen Umschwunge der europäischen Verhältnisse eine ausschlaggebende Rolle zu. Trotz steigender Macht der Kirche und trotz des noch lange wachsenden Einflusses der Geistlichkeit fiel anderen gesellschaftlichen Faktoren, dem Adel, dem Städtewesen und dem in letzterem zu Wohlstand und Ansehen emporsteigenden Bürgertum, bestimmender Anteil an der Kulturentwicklung zu. In ihr erlangte das Laienelement für das Kunstleben durch zunftmäßigen Zusammenschluß innerhalb bestimmter Verbände eine bis dahin unbekannte Bedeutung und übernahm mit ebensoviel Hingebung als Erfolg und Geschick die Lösung fast aller Aufgaben, welche in der romanischen Epoche eigentlich naturgemäß der als hauptsächlichste Kulturträgerin auftretenden Geistlichkeit überlassen blieben. Nicht mehr erscheinen bloß kirchliche Würdenträger als kunstfördernde Auftraggeber, sondern auch weltliche Fürsten, Adelige, Stadtvertretungen oder hervorragende Einzelbürger. So rückte die Kunstpflege trotz des unbestreitbaren Strebens, die Glaubenswahrheiten tiefer zu erfassen, im Systeme der Scholastik die Durchdringung der kirchlichen Dogmen zu finden und durch die gesteigerte Marien- und Reliquienverehrung die religiöse Inbrunst in neuen Formen auszulösen, allmählich in eine andere Atmosphäre. Das Empfinden des Volkes, in dessen Sprache sich herrliche Blüten nationaler Dichtungen erschlossen, gewann unmittelbarste Fühlung mit den Formen und Ausdrucksmitteln der Kunst. Ein neuer Geist, der sich von der im byzantinisch- oder romanisch-mittelalterlichen Sinne umgebildeten antiken Weltanschauung lossagte und der Naturbeobachtung wie der Selbständigkeit des Kunstschaffens zustrebte, durchzog das geistige und künstlerische Leben der Völker in so einzigartiger Weise, daß die in Frankreich um die Mitte des 12. Jahrhunderts zutage getretene neue Kunstlehre binnen wenigen Jahrzehnten zu einem Weltstile werden konnte.

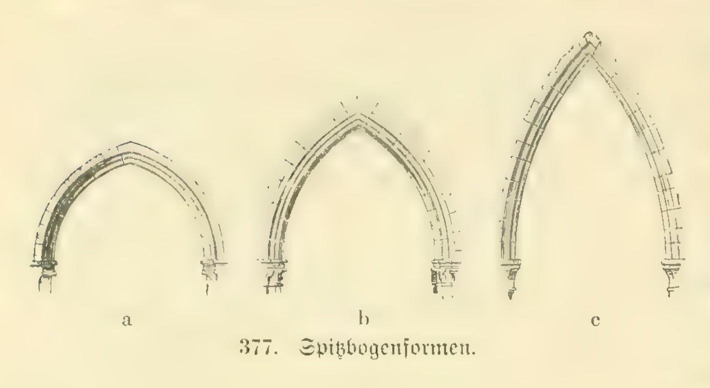
Die Bezeichnung „gotischer Stil" hat mit dem Wesen und dem Entwicklungsgange dieser Kunstweise ebensowenig wie mit den Goten zu tun, auf deren Namen der italienische Kunstschriftsteller Vasari im 16. Jahrhundert seine Abneigung gegen die mittelalterlichen, nach seinem Empfinden barbarischen Kunstschöpfungen ablagerte. Keiner der anderen Benennungsvorschläge,

die mit der wachsenden Wertschätzung der Gotik namentlich von den Franzosen im Hinblick auf die unbestritten französische Heimat des Stiles gemacht wurden, vermochte sein Wesen so zu erschöpfen, daß er sich ebenso allgemein eingebürgert hätte wie der über Italien zugewanderte Eindringling, den mehr der Ärger als wirkliche Erkenntnis der Sachlage stigmatisiert hat. Aber der Spottname ist zu einem Ehrennamen geworden, dessen Aufgeben kaum mehr so leicht sein dürfte.

Die Entwicklung des Stiles gliedert sich nach bestimmten Unterschieden der Pfeilerbildung, der Wölbungsanlage und der Rippenprofile, der Fenstergliederung und der Maßwerkmotive, der Strebepfeilerbehandlung und der Zierdetails in die drei Phasen der Früh-, Hoch- und Spätgotik. Die Zeitgrenzen derselben sind nach dem Eintritte der einzelnen Länder in die Bewegung nicht gleich. Die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts einsetzende Frühgotik Frankreichs hatte bereits ihren Abschluß erreicht und ging in die das System am klarsten und reichsten entwickelnde Hochgotik über, als Deutschland erst vereinzelter Aufnahme gotischer Formen im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts sich zuwandte. Die Hochgotik behauptete sich durch das ganze 14. Jahrhundert, die Spätgotik in einzelnen Gebieten bis ins 16., ganz ausnahmsweise sogar bis ins 17. hinein.

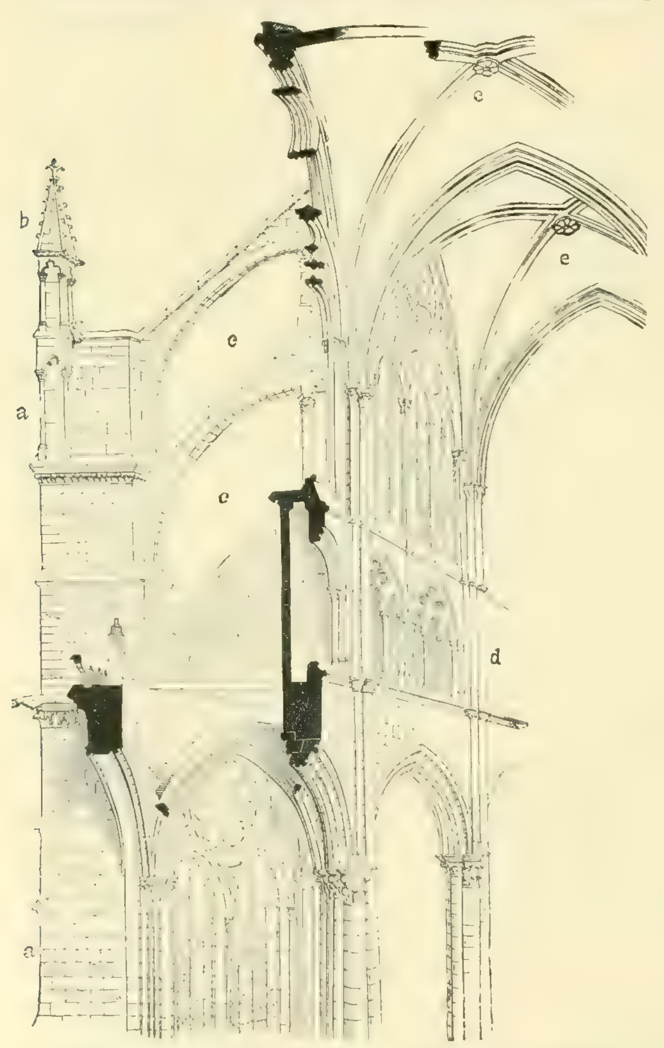
a. Die Baukunst gotischen Stiles.

Das System der gotischen Baukunst. Auf die Ausbildung und Sicherung des Gewölbebaues war schon frühzeitig die Aufmerksamkeit gerichtet. Der Abschluß dieser Bestrebungen und ihre Einfügung in ein festes System führten zu der Bauweise, welche unter dem nichtssagenden, aber nun einmal allgemein gebräuchlichen Namen „gotischer" Stil verstanden wird. So lange als nur kleine Kirchen gestiftet, ältere Anlagen erweitert wurden, machte sich das Bedürfnis einer anderen Konstruktionsweise noch nicht geltend, es wurde aber dringend, als die Städte zu Macht und Ansehen gelangten, das Bürgertum auch in Bauten den Ausdruck seiner wichtigen Stellung und seines Reichtums zu sehen wünschte, als Kirchen errichtet werden sollten von einer Größe und Ausdehnung, die der Bedeutung volkreicher Stadte entsprachen. Das Streben der Bauleute ging schon während der Herrschaft des romanischen Stils dahin, das Kreuzgewölbe weiter zu entwickeln, seine Tragkraft zu erhöhen und dabei doch die schweren Massen der Wände und Pfeiler, auf denen es ruhte, mehr und mehr auf das geringste zulässige Maß einzuschränken. So gewann man im Innern Raum und Licht. Der erste Fortschritt, der in dieser Richtung gemacht wurde, bestand, wie schon oben (S. 124) bemerkt, in der Überdeckung oblonger Grundflächen, wodurch die Arkadenpfeiler überflüssig wurden. Über die Schmalseiten des Gewölbejochs wird ein gestelzter Rundbogen oder auch ein elliptischer Bogen geschlagen, um die Scheitelhöhe der über Kreuz geschlagenen Bogen (Diagonalbogen) zu erreichen. Oder man läßt die Gewölbekappen „stechen", d. h. gegen den Scheitel zu ansteigen, so daß die Querbogen der schmaleren Seitenschiffe nicht die gleiche Höhe erreichen wie die sich nach dem Mittelschiffe öffnenden Schildbogen. Das Mittel zur Sicherung der Festigkeit des Gewölbes fand man in den aus Haustein ausgeführten Rippen (Gurten, Gräten), die den festen Rahmen für die Gewölbekappen bilden und im Scheitel, wo sie sich kreuzen, durch einen Schlußstein zusammengehalten werden. Durch das Rippensystem wurde man der Notwendigkeit überhoben, das ganze Gewölbe nach den Regeln des Steinschnitts massiv in Haustein auszuführen; man konnte nun der Füllung der Kappen eine geringere Mauerstärke geben und dazu beliebiges, auch leichtes und kleinbrüchiges Gestein, Tuffstein, Backstein usw. verwenden. Wie das Tonnengewölbe in der Spätzeit des romanischen Stils hier und da eine leise Zuspitzung empfängt, so auch die Schild- und Querbogen des Kreuzgewölbes und das Kreuzgewölbe selbst. Von dieser Stufe der baulichen Entwicklung bis zur Erkenntnis der konstruktiven Vorteile, die der Spitzbogen gewährte, war nur ein Schritt.



377. Spitzbogenformen.

Die schwache Seite des regelmäßig gebildeten Kreuzgewölbes liegt darin, daß der Widerstand der Wölbung gegen Belastung nach dem Scheitel zu in demselben Maße abnimmt, wie die Kanten der Kappen sich von unten nach oben verflachen, außerdem in dem starken Seitenschub seiner Masse, der einen kräftigen Stützpunkt und deshalb schwere Pfeiler von starkem Umfang erforderlich machte. Diese Mängel wurden beseitigt oder doch wesentlich gemildert, als man zur konstruktiven Verwendung des Spitzbogens schritt und den Seitenschub der Gewölbe des Mittelschiffs durch die von außen über die Seitenschiffdächer hinweggespannten **Strebebogen** auf **Strebepfeiler**, die an der äußeren Umfassungsmauer aufgeführt wurden, ableitete.

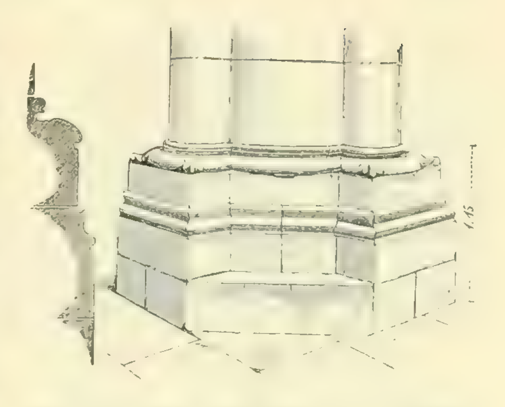


378. System der gotischen Bauweise. (Kathedrale zu Amiens.)
(Nach Viollet le-Duc.)
aa Strebepfeiler. b Fiale. cc Strebebogen. d Triforium. ee Kreuzgewölbe

Der **Spitzbogen** bildet auf seiner Grundlinie ein Dreieck mit sphärischen Schenkeln, Segmenten von zwei gleichgroßen Kreisen, die sich schneiden. Sind die Radien der beiden Kreise gleich der Entfernung ihrer Mittelpunkte, so entsteht ein gleichseitiger Spitzbogen (b), sind sie länger, so ergibt sich ein steiler (lanzettförmiger) (c), sind sie kürzer, ein flacher oder gedrückter Spitzbogen (a) (Abb. 377). Je steiler die Schenkel, d. h. je mehr sie sich der lotrechten Richtung nähern, um so größer ist naturgemäß der Widerstand der Wölbung gegen seitliches Ausweichen, um so geringer freilich auch die Weite der Spannung des überwölbten Joches. Durch den im scharfen Winkel erfolgenden Zusammenstoß der Quergurte wie der Diagonalrippen halten sich diese im Gleichgewicht, und die Scheitelpartie des Gewölbes gewinnt damit eine größere Tragkraft.

Das Wesen der gotischen Konstruktion liegt nicht in der An-

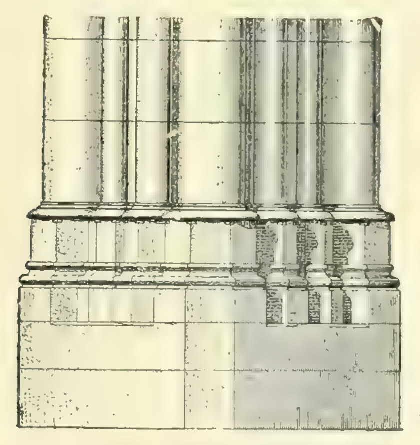
wendung des Spitzbogens, der auch bei romanischen Bauten vielfach vorkommt, sondern in der Verbindung des Spitzbogens und des Rippengewölbes mit einem ausgebildeten Strebesystem, das darauf hinausläuft, die ganze Decke des Bauwerks nur auf Pfeilern aufzurichten und die Umfassungswände von der Funktion des Tragens und Stützens dadurch zu entbinden, daß der Seitenschub der Wölbung des Mittelschiffs mittels der über die Seitenschiffe weg gespannten Strebebogen von Strebepfeilern abgefangen wird (Abb. 378). Durch die Gewölbegurten, Strebepfeiler, Strebebogen und die Pfeiler, welche im Innern die Gewölbe stützen, ist ein festes Gerippe des ganzen Baues gegeben. Nicht die Mauern, sondern die genannten Glieder tragen und halten den Bau. Es werden die konstruktiven Teile von den bloß raumabschließenden schärfer getrennt, die Wände zwischen den Pfeilern, die Kappen zwischen den Gewölbegurten als Füllwerk behandelt. Die gotische Architektur verwandelt den Massenbau in einen Gliederbau und drückt dieses auch in der kühnen Durchbrechung der Wände, in der Anordnung weiter Fenster und selbst in der Wahl des Ornamentes aus, welches überall feste, zusammenhaltende Ränder und dazwischen leichte, durchbrochene Zieraten zeigt.



379. Frühgotische Pfeilerbasis aus der Kathedrale zu Reims. (Nach Viollet le Duc.)

Natürlich ist der gotische Stil nicht gleich vollendet erstanden; es hat ihn keineswegs die Phantasie eines einzelnen Meisters fertig ersonnen. Viele Zwischenstufen lassen sich nachweisen, die stetige Entwicklung der verschiedenen Glieder verfolgen. Sieht man von den ersten Ansätzen und frühesten Versuchen ab, so bestimmen noch folgende Merkmale im wesentlichen die Natur des gotischen Stiles. Die Apsis lehnt sich nicht in Form einer Halbkuppel gegen das Langhaus an, sondern die Gewölbe des Mittelschiffes setzen sich im Chore fort und schließen sich hier zusammen. Die Seitenschiffe ziehen sich bei größeren Anlagen als Umgang um den polygonen Chor, ein Kapellenkranz reiht sich gewöhnlich dem Umgange an. Durch die Einbeziehung des Chores in das allgemeine Gewölbesystem wird, da auch die Krypta fortfällt, eine feste Einheit des Grundplanes und eine überaus wirkungsvolle Perspektive erzielt.

Die Einzelsäulen und die massigen Einzelpfeiler im Schiffe verschwinden. Die unmittelbare Beziehung auf die Gewölbegurten spricht sich in der Form des gotischen Pfeilers aus. Der





380 und 381. Bündelpfeiler vom Dom zu Köln. (Nach Schmitz.)

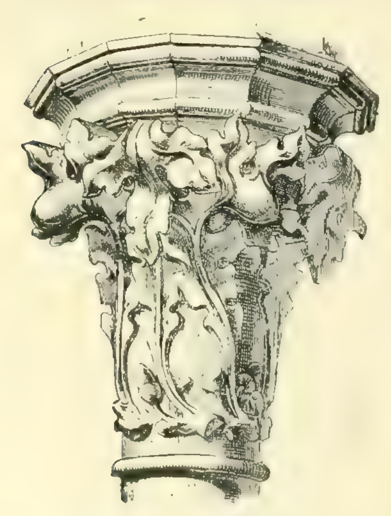


382. Frühgotisches Pfeilerkapitell von der Kathedrale zu Amiens.

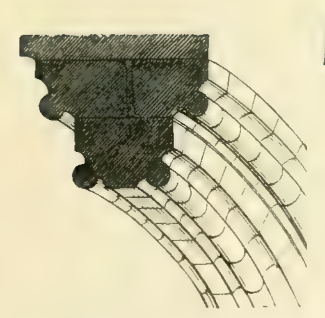


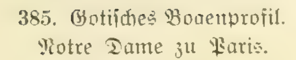
383. Kapitell aus Laon.

polygone Sockel (Abb. 379) kündigt bereits die eigentümliche Gestalt des Pfeilers, den **Bündelpfeiler**, an. Um einen zylindrischen Kern legen sich Dreiviertel- oder Halbsäulen, die auf Kannelierung und Verjüngung verzichten, herum: der Kern bleibt anfangs noch sichtbar, verschwindet aber später unter Hohlkehlen, welche die Dreiviertelsäulen voneinander trennen und diese als die wahren, lebendigen Stützen der Gewölbe hervortreten lassen (Abb. 380 u. 381). Weil die Dreiviertel- oder Halbsäulen sich unmittelbar auf die Gewölbe beziehen, ja in ihrem Dienste stehen, führen sie den Namen **Dienste**, und man unterscheidet nach der größeren oder geringeren Stärke derselben **alte** Dienste von **jungen**. Das zum Ziergliede gewordene Kapitell der Dienste und der Pfeiler überhaupt besitzt nicht die gleiche Bedeutung wie an den alten Säulen. Es fehlt der Gegensatz der unmittelbar auf den Säulen lastenden Balken und Mauern. Ein loser Blätterschmuck, so daß der Grund sichtbar bleibt, umgibt zuoberst die Dienste (Abb. 382). Die Blätter werden der heimischen Pflanzenwelt entlehnt und zunächst — nicht selten mit staunenswerter Meisterschaft (Abb. 383) — naturalistisch behandelt; erst in der spätgotischen Zeit (Abb. 384), welche schließlich die Kapitelle ganz fallen und die Rippen ohne jede Vermittlung vom Pfeiler ansteigen läßt, empfangen sie eine derbe knollenartige Gestalt. Dasselbe Streben nach Verringerung der Masse und kräftiger Entwicklung der Einzelglieder, welches sich in der Bildung des Schaftes ausspricht, wird auch in der Profilierung der Bogen und der Gewölberippen bemerkbar. Nicht kreisförmig, sondern herz- und birnförmig, beinahe bis zu einer Spitze ausgezogen, erscheint das Profil der Bogen, und es wird überdies durch die scharfe Unterschneidung, die tiefen Hohlkehlen, noch bewegter (Abb. 385 und 386).



384. Spätgotisches Kapitell. Frauenkirche in Eßlingen.

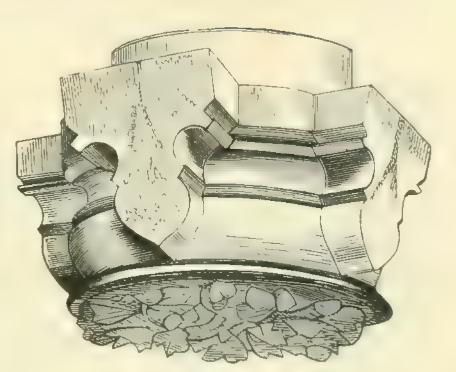




385. Gotisches Bogenprofil. Notre Dame zu Paris.



386. Gotisches Bogenprofil. Kathedrale zu Nevers.



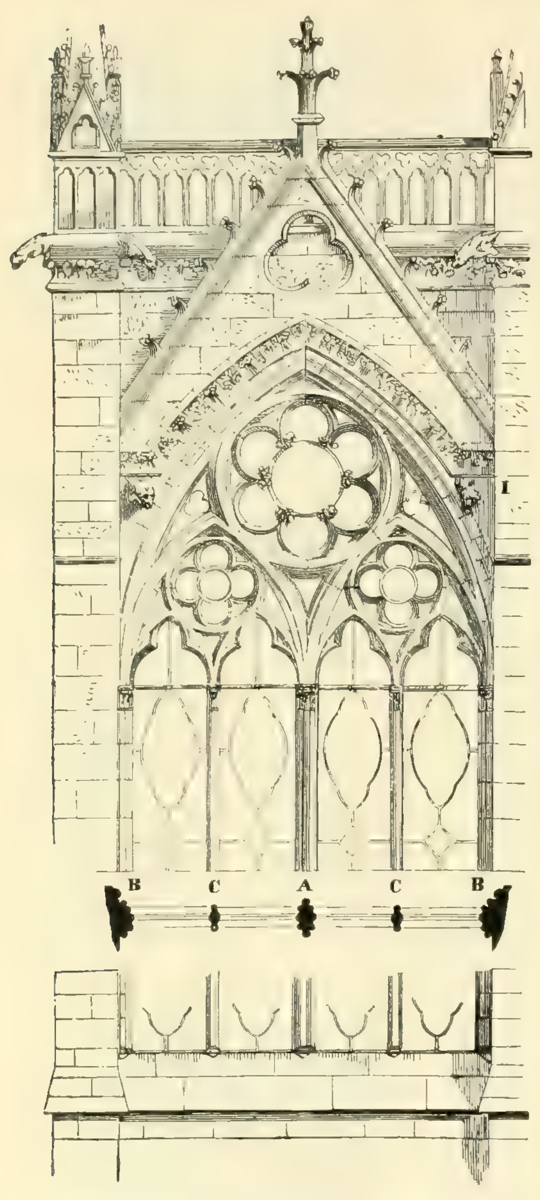
387. Konstruktion eines gotischen Schlußsteins.

Wie wirken die einzelnen Glieder zusammen? Zunächst der Bündelpfeiler mit seinen verschiedenen Diensten (s. Abb. 380). Während die in die Achsenlinie gestellten Halbsäulen die Arkaden tragen, jene der Rückseite die Gewölbe des Seitenschiffes stützen, steigen an der Vorderseite der Mittelschiffswand die Hauptdienste in die Höhe, auf welchen die im mittleren Kreuzungspunkt durch einen Schlußstein (Abb. 387 und 388) zusammengehaltenen Rippen des Gewölbes ruhen. Über den Arkadenbögen erhebt sich das Triforium, der schmale in der Dicke der Mauer angelegte Gang, gegen das Mittelschiff durch Bogenreihen geöffnet, auf der Rückseite anfänglich durch eine feste Mauer, später aber durch Fenster geschlossen (s. Abb. 378, d). Der übrige Teil der Mittelschiffswand bis zu den Gewölben wird durch die Fensterarchitektur eingenommen. Fenstergruppen kannte bereits der spätromanische Stil; nur war der Trennungspfeiler ungegliedert, das Bogenfeld wenig belebt. Dieses zu ändern, die großen Fenster zu gliedern, alle toten Flächen aufzuheben und doch die Einheit der Fenstergruppen zu wahren, bildete das Ziel der gotischen Architektur. Auf der Fensterbrüstung innerhalb des gemeinsamen Umfassungsbogens werden vertikale Pfosten errichtet, die sich in Spitzbogen zusammenschließen (Abb. 389). Die Zahl der Pfosten und auch ihre Stärke ist verschieden. Meistens wird folgende Anordnung getroffen. Vier gleich hohe, im Spitzbogen geschlossene Fensterabteilungen reihen sich aneinander, je zwei werden dann wieder mit Verstärkung des Mittelpfostens zu einer Untergruppe zusammengefaßt und als solche von einem gemeinsamen Bogen umgeben, und endlich auch diese zwei größeren Fenstergruppen von einem Bogen umspannt. Zwischen den inneren Seiten der größeren und den äußeren Seiten der kleineren Bogen bleiben freie Räume übrig, die mit Kreisen und mit aneinander stoßenden Kreisausschnitten, Pässen (Abb. 389), ausgefüllt wurden. Je nach der Zahl der Kreissegmente, die allmählich die Kleeblattform annehmen (Abb. 395), noch später in flammenartig zugespitzte, geschwungene Figuren, sogenannte Fischblasen (Abb. 396), verwandelt werden, heißen die Pässe Dreipaß oder Vierpaß; mit dem Namen Maßwerk aber bezeichnet man den ganzen aus Kreisen und Kreisteilen gebildeten Fensterschmuck, im Gegensatz zu dem Stabwerk, den vertikalen



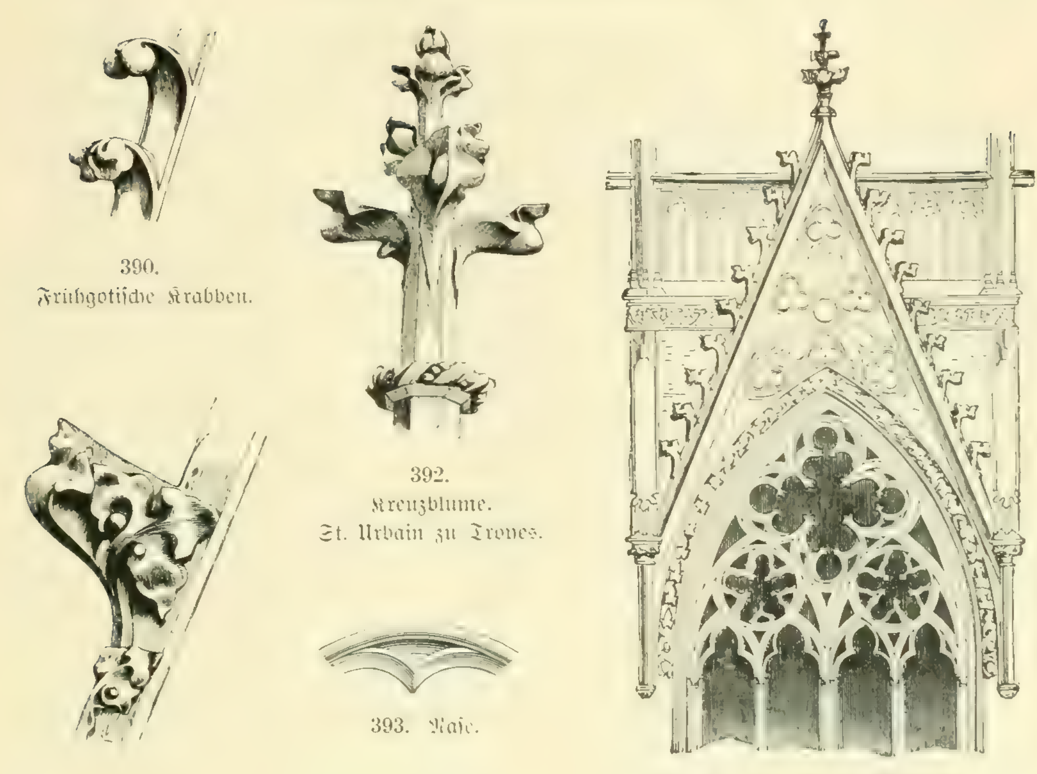
388. Gotischer Schlußstein, Untenansicht. Ste. Chapelle zu Paris.

Pfosten. Die meiste Beachtung verdient das erfolgreiche Streben, die Masse in einzelne Glieder aufzulösen, die Konstruktion auf feste Rippen mit leichtem Füllwerk dazwischen zu beschränken. So zeigen die Fensterwände die feinste Gliederung; es lösen sich von den Spitzbogen die innersten Plättchen ab, ebenso von den Rahmen der Kreise einspringende Winkelstücke, welche sogenannte Nasen (Abb. 393) bilden. Sie verwandeln den einfachen Spitzbogen in einen Kleeblattbogen, die Rundung in eine belebtere, in eine Spitze auslaufende Figur.



389. Fenster mit Wimperge. Ste. Chapelle zu Paris.
A Alter Pfosten. BB Wandpfosten. CC Junge Pfosten.

Arkaden, Triforien und Fenster folgen im Innern des gotischen Domes übereinander. Die Außenarchitektur wird wesentlich durch das Gerüste der Streben bestimmt. Die Strebebogen zeigen über dem eigentlichen Bogen, welcher den Schub der Gewölbe auf den Strebepfeiler überträgt, noch ein meistens durchbrochenes schräges Mauerstück. Dieses verstärkt die Widerstandskraft des Bogens und leitet durch eine in ihm angelegte Rinne zugleich das Regenwasser bis zu den weit vorspringenden Wasserspeiern (Abb. 397 bei A). Der Strebepfeiler steigt in Absätzen sich verjüngend in die Höhe; er wird in den unteren Teilen seiner Bestimmung gemäß massiv gebildet und zuoberst mit einer Spitzsäule oder Fiale gekrönt. An der Fiale wieder unterscheidet man den unteren viereckigen Teil als Leib von dem Riesen (die Erklärung gibt das englische Verbum to rise), der pyramidalen Spitze. Der obere Teil des Leibs wird bei reicherer Ausbildung mitunter nischen- oder baldachinartig gestaltet (Abb. 397 bei C). Fialen kommen auch als krönende Glieder an den Dachgalerien vor. Die schräge Linie des Riesen wurde durch Bossen oder Krabben, Knollen (Abb. 390 u. 391), welche gleichsam der Dreieckskante entwachsen, geschmückt; auf die Spitze des Riesen wurde die Kreuzblume (Abb. 392) gepflanzt. Es gilt geradezu als Regel, wie den einfachen Kreis, so auch die längere schräge Linie stets zu vermeiden. Jener wird ausgezogen, zugespitzt, in das Kleeblatt verwandelt, diese durch die aufgesetzten Krabben (Abb. 390 und 391) unterbrochen. Krabben steigen daher den Seiten eines jeden Dreiecks entlang in die Höhe, so insbesondere an den Wimpergen (Windbergen?), den steilen Schmuckgiebeln der Portale und Fenster, die in der Regel von Maßwerk durchbrochene Füllungen haben und an der Spitze von einer Kreuzblume gekrönt sind (Abb. 394, auch 399). Die schräg abfallende, vorn rechtwinklig abgeschnittene Platte



390. Frühgotische Krabben.

392. Kreuzblume. St. Urbain zu Troyes.

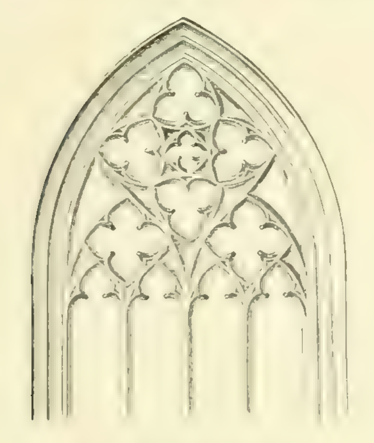
393. Nase.

391. Spätgotische Krabbe.

394. Wimperge vom Kölner Dom.

der Gesimse ist meist scharf und tief unterschnitten. Diese Bildung unterstützt die Ableitung von Schnee und Regen, auf welche außer den oft phantastisch gebildeten Wasserspeiern (Abb. 398) auch die sehr hohe und steile Dachanlage Rücksicht nahm, indes die Anordnung der über den Kranzgesimsen hinlaufenden Galerien die Feststellung und rasche Behebung von Bauschäden erleichterte und einen wirksamen Abschluß erzielte.

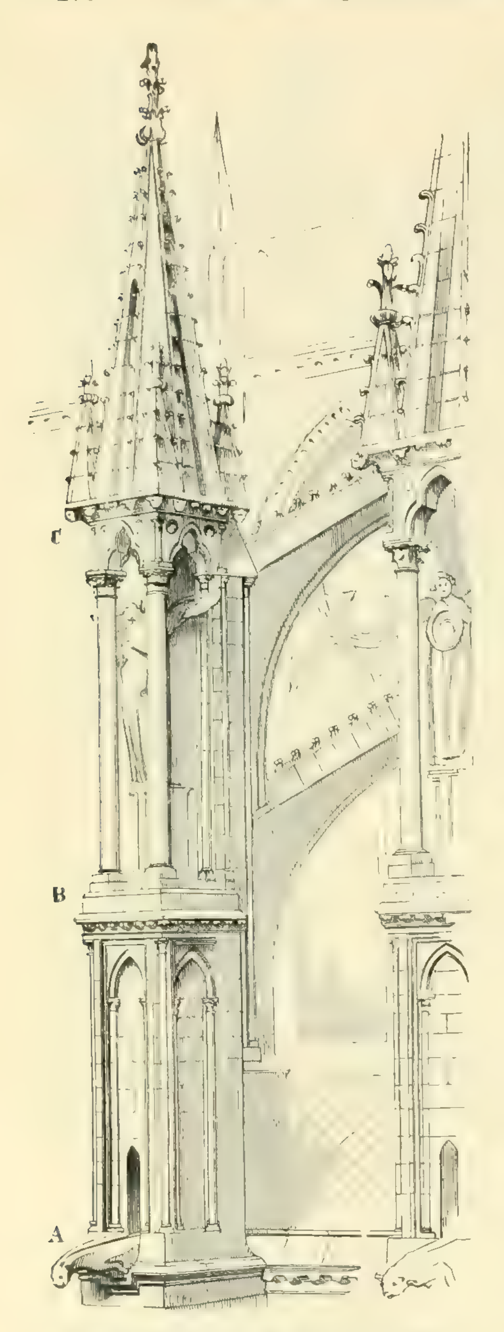
Während die Seitenansicht eines gotischen Domes das Gerüste der Konstruktion fast unverhüllt zeigt, drängt sich an der Fassade aller Schmuck, über welchen die Baumeister gebieten,



395. Gotisches Maßwerk. Wiesenkirche zu Soest.



396. Fischblasen-Maßwerk. Wiesenkirche zu Soest.



397. Strebepfeiler. Kathedrale zu Reims.
A Wasserspeier. B—C Baldachin. C—D Fiale mit vier Nebenfialen. (Nach Viollet-le-Duc.)

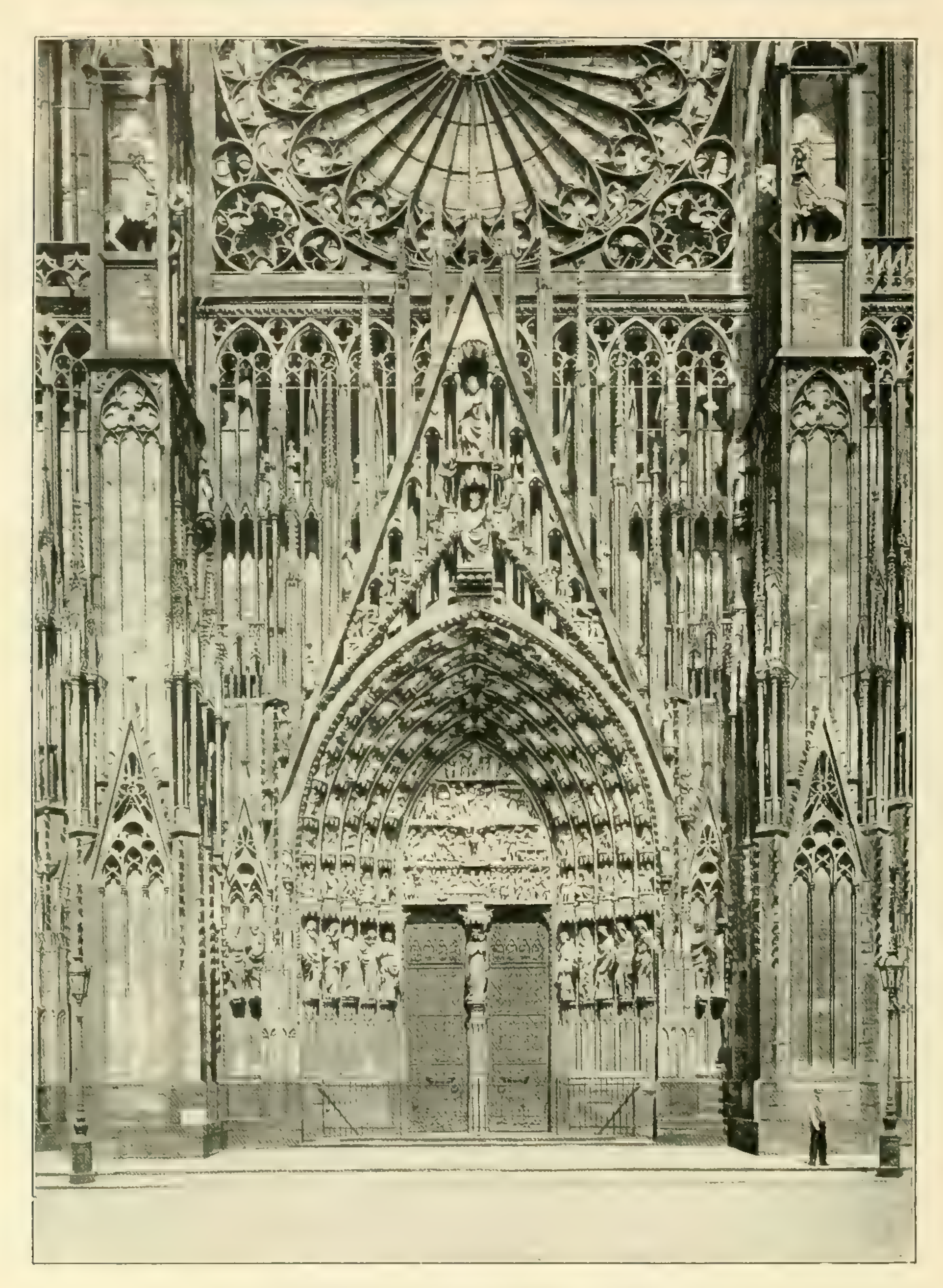
zusammen. Mächtige Portale, meistens in der Dreizahl, das mittlere überdies noch durch einen Pfosten geteilt, durchbrechen und beleben das untere Geschoß. In den Hohlkehlen der schrägen Seitenwände der Portale stehen Statuen; solche füllen das Giebelfeld des Portales und die Bogenleibung aus (Abb. 399) und werden zuweilen reihenweise auch in den Galerien über dem Portalbau aufgestellt (Abb. 412). Mit dem Portale wetteifert im Schmucke die Fensterarchitektur der Fassade. Bald sehen wir über dem mittleren Portale ein Radfenster, eine Fensterrose mit reichem Maßwerke errichtet, bald strebt ein gewaltiges Spitzbogenfenster in die Höhe. Den Abschluß der Fassadenarchitektur bilden die Türme, sei es, daß ein Mittelturm, das Ganze beherrschend, emporsteigt, sei es, daß zwei Türme, über den Seitenschiffen sich erhebend, die Fassade begrenzen (Abb. 400, 412). Da auch die Arme des stark betonten Querschiffes mit einer ähnlichen Fassade wie das Langhaus und mit Türmen geschmückt wurden, und die Vierung des Kreuzes gleichfalls einen Turm trug, so entstand eine förmliche Gruppe von Türmen, welche allerdings an keinem Werke sich vollständig verkörpert zeigt, bei der Beurteilung der Ziele der gotischen Architektur aber nicht vergessen werden darf. Der gotische Turm wird in der Regel so angelegt, daß die unteren Stockwerke viereckig, von Strebepfeilern gestützt, aufsteigen; das Viereck geht sodann in ein Achteck über, worauf der durchbrochene Helm (krabbenbesetzte Rippen mit leichtem Maßwerk als Füllung), an der Spitze in die Kreuzblume auslaufend, folgt. Verleiht der plastische Schmuck der äußeren Architektur den reichsten Glanz, so hilft die Malerei wesentlich zur Erhöhung der Wirkung im Innern der Dome. Ohne Glasgemälde kann man sich gotische Dome gar nicht denken. Sie wecken erst die rechte Stimmung und vermitteln harmonisch die Gegensätze zwischen den dunkeln Steinmassen und den großen Lichtfeldern. Außerdem war man bemüht, die Wirkung der einzelnen Glieder, z. B. Kapitelle, Gurten, durch Farben zu erhöhen, und ersetzte vielfach durch Polychromie den sonst üblichen Teppichschmuck.

Im Laufe der Zeit stellten sich mit der fortschreitenden Entwicklung des naturgemäß auch seinen Höhepunkt überschreitenden Stiles gewisse Lockerungen und Änderungen des Systems ein, für welche innerhalb des deutschen Denkmälerkreises folgendes hervorgehoben zu werden verdient.



398. Wasserspeier von der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal.
(Zeller, Stiftskirche zu Wimpfen im Tal.)

Grundriß und Aufriß ändern im 14. und namentlich im 15. Jahrhundert ihre Gestalt. Triangulatur und Quadratur, sowie die mit ihrer Zugrundelegung erzielbaren Zirkelschläge bestimmen die Verhältnisse des Langhauses und des Querschiffes, die Anordnung und die Bildung der Chorkapellen, die Wölbungshöhe, die Pfeilerstärke und andere Einzelheiten. Die früher so reiche Choranlage verkümmert später und nähert sich wieder der einfachen Apsis; die Dienste werden als unmittelbare Stützen der Gewölberippen aufgefaßt, verlaufen unmittelbar (ohne Kapitell) in die Rippen oder verschwinden vollständig, indem viereckige Pfeiler an Stelle der Bündelpfeiler treten. Da die Hallenform vorherrscht, so fallen die Strebebogen fort, und selbst die Strebepfeiler erhalten nur notdürftige Gliederung. Ein bis zum Nüchternen verständiger, vorwiegend auf das Notwendige und Einfache gerichteter Sinn prägt sich in den konstruktiven Teilen aus. Trotzdem fehlt es nicht an reichem Schmucke. Nur tritt dieser selbständiger auf. Die konstruktiven und dekorativen Teile hängen nur locker zusammen. Einzelne Stellen des Werkes werden herausgehoben und an diesen der Schmuck gehäuft, z. B. an den Giebeln, an Eingängen, welche aber häufig an den Langseiten angebracht werden, an angebauten Kapellen usw. Hier zeigt sich die „subtile“ Arbeit der Steinmetzen in ihrem vollen Glanze, hier fand die Freude des zünftigen Bürgertums und der bald prunkenden, bald zierlichen, stets handwerklich tüchtigen Einzelleistung reiches Genüge. Der Mangel an Harmonie wurde bei der Herstellung solcher Schaustücke so wenig empfunden wie bei den übermäßig steilen Kirchenschiffen und der lastenden Höhe der Kirchtürme. Auch im Innern der Kirchen sorgten mannigfache Zierwerke und zahlreiche plastische Denkmäler dafür, daß der Eindruck des Kahlen, welchen die nüchterne Konstruktion erregte, gründlich verwischt wurde. Wer die Kirche des 15. Jahrhunderts betrat, mit ihren verhältnismäßig hellen, geraumigen Hallen, mit dem nicht scharf abgesonderten Chore, wodurch der Priester der Gemeinde genähert wurde, mit den vielen sprechenden Erinnerungen an die Familien der Mitbürger, empfand nicht mehr den geheimnisvollen Schauer, welchen die älteren Dome einflößten, fühlte sich aber leichter heimisch und zu ernsten auferbaulichen Gedanken, zu einem mehr unmittelbaren Verkehre mit Gott geweckt. So wurden die geistigen Strömungen des nächstfolgenden Zeitalters vorbereitet und namentlich die Keime zu der eigentümlichen Phantasierichtung und Kunstweise gelegt, welche im 16. Jahrhundert sich offene Bahn brach. Es blieb auch in beiden Jahrhunderten die Kunstpflege an dieselben Stätten, die Reichsstädte in Schwaben und Franken und die Hansastädte im Norden, vorzugsweise gebunden.

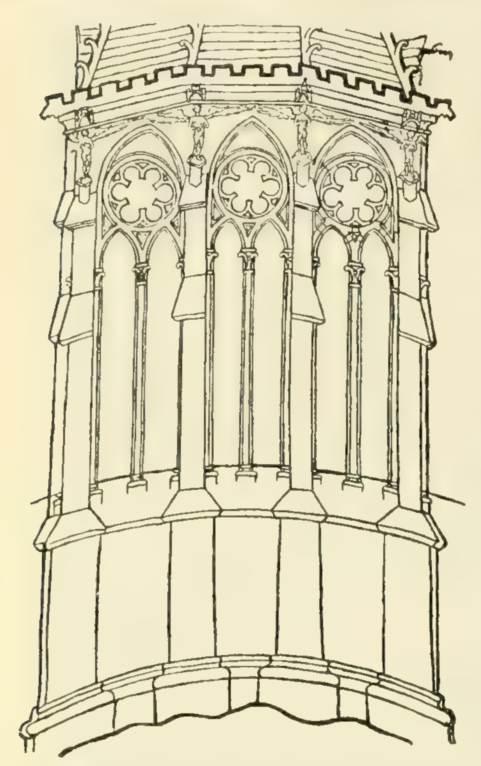


399. Mittelstück der Straßburger Münsterfassade,
entworfen nach 1275, mit Veränderungen fortgesetzt im Anfang des 14. Jahrhunderts.

Der Baubetrieb und seine Organisation. Als die Gotik in Deutschland herrschend auftrat, hatte ihre Entwicklung bereits den Höhepunkt erreicht. Eine Weiterbildung in formaler Hinsicht, welche zugleich einen Fortschritt bedeutet hätte, erschien unmöglich. Die deutschen Baumeister faßten daher gleich vom Anfange an die gotische Architektur als ein Ganzes auf, standen ihr objektiv kühl, ruhig erwägend und berechnend gegenüber. Mit mathematischer Strenge zieht der Kölner Dombaumeister die Folgerungen aus der gegebenen Grundzahl, rücksichtslos hält er an der ver-



400. Das Münster zu Straßburg vor 1870.
(Nach dem Stich von Oberthür.)



401. Chorkapelle der Kathedrale zu Reims nach dem Skizzenbuche des Villard de Honnecourt. (Schäfer, Reims.)

tikalen Richtung fest, nachdem er einmal diese als die Hauptregel des Stiles erkannt hat. Dieses Verhältnis konnte natürlich auf die Dauer nicht bestehen. Klangen doch auch in der Gotik einzelne Saiten der deutschen Phantasie stark und lebendig wieder. Als nach Verlauf von zwei bis drei Menschenaltern die neue Bauweise in immer weitere Kreise vordrang, begann mit ihr eine denkwürdige Umwandlung. Das Bürgertum, der einzige lebensvoll kräftige Stand im späteren deutschen Mittelalter, nahm nicht allein äußerlich die Pflege der Architektur in seine Hände, sondern verlieh ihr auch solche Formen, welche seinen Anschauungen und Empfindungen entsprachen. Das war die Zeit, in welcher auch der Baubetrieb, den herrschenden Zunftsitten gemäß, eine genauere Regelung erhielt, die bis dahin vereinzelten Werkstätten oder Bauhütten sich (1459 in Regensburg) eine gemeinsame Ordnung setzten, die Zeit, in welcher die einfachen mathematischen Gesetze der gotischen Konstruktion in mechanische Formeln, für jeden Zunftgenossen leicht zu merken, übertragen und durch den Buchdruck veröffentlicht wurden (Matthäus Roritzer, Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, 1486).

Technisch geschulte Bauleiter entwarfen die in Köln oder Ulm noch erhaltenen Pläne und Detailzeichnungen und überwachten ihre Ausführung. Die Materialbeschaffung und Geldverwendung lag meist in den Händen der administrativ eingreifenden Baupfleger und der ihnen beigegebenen Bauschreiber, deren alle Ausgaben buchende Rechnungsbelege sich an einzelnen Orten (Xanten, Prag, Wien) teilweise noch vorfinden. Die gegenseitigen Rechte und Pflichten regelten schriftliche, auch grundbürgerlich einverleibte Verträge. In besonderen Fällen wurden, namentlich wenn es sich um die Behebung von Baugebrechen und um Anordnung von Sicherungsmaßregeln handelte (Ulm, Annaberg i. S., Florenz, Mailand), eigene Baukommissionen abgehalten, welchen man angesehene Baumeister — selbst aus größerer Entfernung — beizog. Die Bezahlung der Arbeiter erfolgte nach dem Stücksatze oder später im Tagelohne. Jeder Handgriff wurde bezahlt; freiwillige Dienstleistung bildete stets eine Ausnahme. Die Musik des Trinkgeldes war den mittelalterlichen Bauleuten ebensogut bekannt wie ab und zu eine moderner Gepflogenheit entsprechende Arbeitseinstellung. Die Materialbeschaffung stellte sich bei der nicht immer bequemen Zufuhr vielfach höher als die Bearbeitung des Materials, die in größeren Bauhütten der den Meister vertretende Parlier überwachte; er fungierte auch als Sprecher der Arbeiterschar. Dieselbe zählte oft Gesellen, die von weither zugereist waren; manchen mit offenerem Blick und größerem Verständnisse Begabten drängten bedeutende Reiseeindrücke zur Anfertigung später vielleicht verwendbarer Skizzen. Als köstlicher Überrest dieser Art gilt namentlich das Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, der im 13. Jahrhundert von Frankreich bis ins Ungarland zog und z. B. an seiner Skizze des Chores der Kathedrale zu Reims (Abb. 401), an einer Chorgestühlstudie und dergleichen die Wahrnehmung praktischer Interessen deutlich erkennen läßt. Die hervorragendsten Maler, wie ein Jan van Eyck auf seiner Darstellung der heil. Barbara im Museum zu Antwerpen (Abb. 402),

beziehen in den Kreis künstlerischer Behandlung bereits den Baubetrieb mit allen Einzelheiten ein. Besonders den Bibelillustratoren der Bilderhandschriften bot die Berücksichtigung des Turmbaues zu Babel oder des Tempelbaues in Jerusalem die Veranlassung dazu. Die persönliche Wertschätzung, deren sich hervorragende Architekten erfreuten, spiegelt sich am besten in der gewiß nur mit Zustimmung des Bauherrn vollzogenen Aufstellung ihrer Büsten an wichtigen Bauteilen wieder, so des Matthias von Arras und des Peter Parler von Gmünd (Abb. 403) auf dem Triforium des Prager Domes. Jedem Gesellen erleichterte die Anbringung des ihm verliehenen Steinmetzzeichens die Kennzeichnung seiner Arbeitsleistung; bei der Berücksichtigung dieses Materiales für die Formulierung kunstgeschichtlicher Ergebnisse ist jedoch heute noch die größte Vorsicht geboten. Die Arbeitsmarken wurden, um Mißbräuchen vorzubeugen, sogar in Hüttenrollen (Abb. 404) eingetragen. Das ganze Baugebiet des deutschen Reiches zerfiel unter Straßburgs Oberaufsicht in vier Hauptbezirke (Köln, Wien, Bern, später Zürich), in welchen sich nach den abschriftlich verbreiteten Regensburger Satzungen vom Jahre 1459 kleinere Verbände als Unterhütten organisierten und die „vier Gekrönten" als Patrone verehrt wurden.

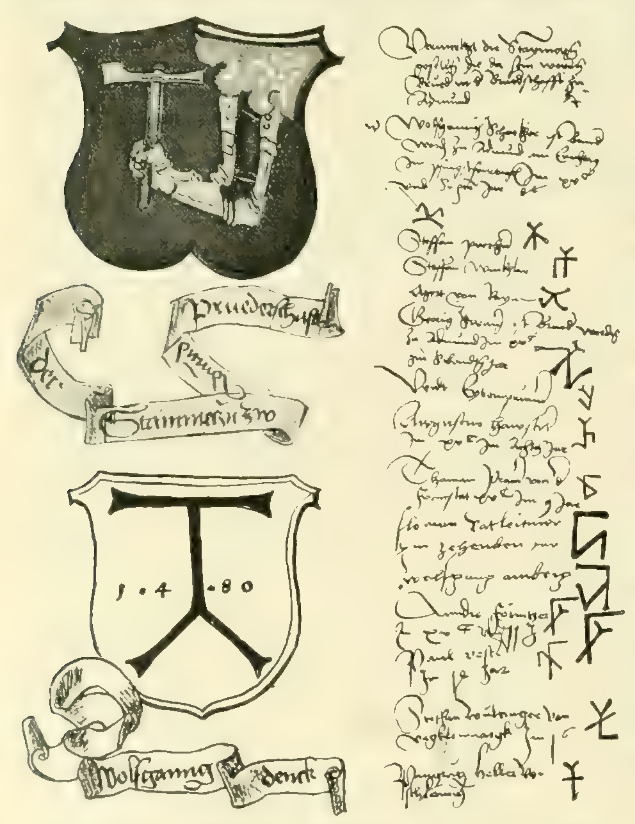


402. Heilige Barbara. Von Jan van Eyck. Antwerpen, Museum.

Die Denkmäler des gotischen Kultbaues. Frankreich. Die Geschichte der gotischen Architektur weist uns zuerst auf das nördliche Frankreich, den Königsboden daselbst, die Isle de France mit den angrenzenden Provinzen, hin. Hier waren die inneren und äußeren Bedingungen für die frühzeitige Entwicklung der Gotik vereinigt. Die burgundischen Bauten vermittelten vornehmlich die Kenntnis des im Süden herrschenden Gewölbesystems und zu-



403. Peter Parler von Gmünd, zweiter Dombaumeister in Prag. Büste auf der Triforiumsgalerie des Prager Domes.

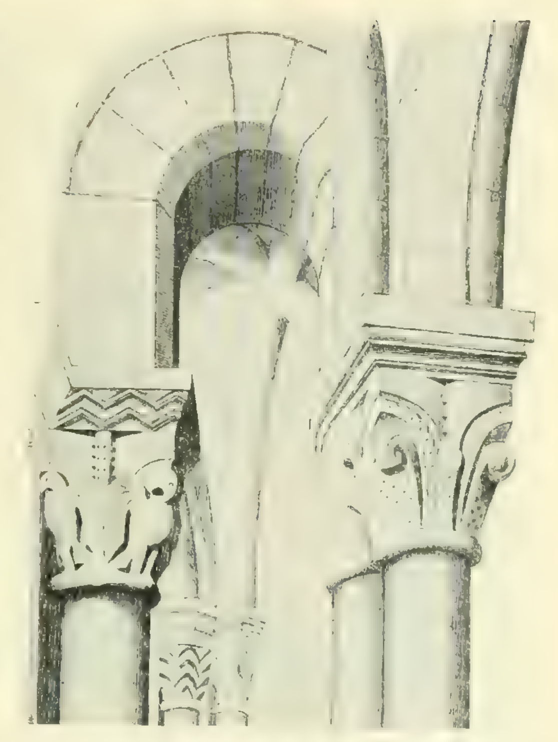


404. Aus dem Admonter Hüttenbuche vom Jahre 1480. (Mitteil. d. k. k. Zentr.-Komm.)

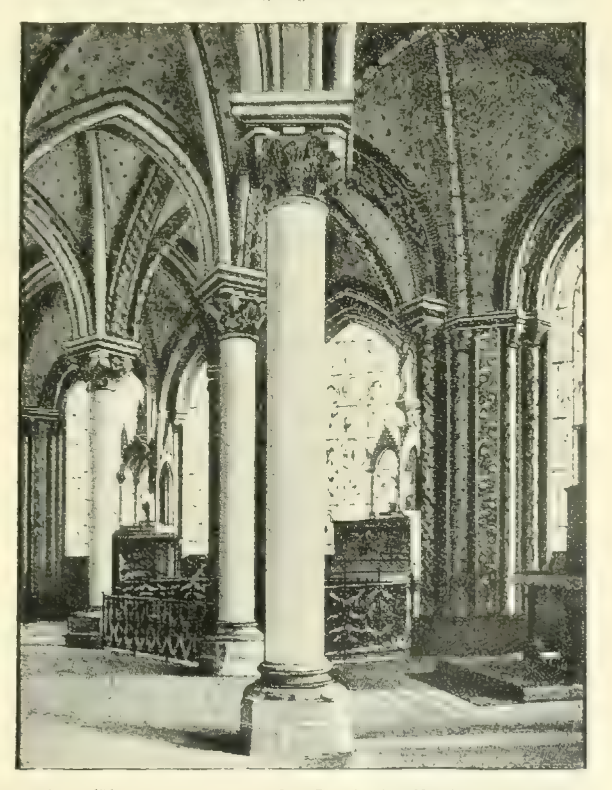
gleich seiner Schwächen. In der in den nördlichen Landschaften heimischen Kreuzgewölbekonstruktion besaß man einen fruchtbaren Keim für die weitere Entwicklung. Dazu kam, daß namentlich während der Regierung König Philipp Augusts (1180—1223) die nordfranzösischen Städte zu großer Blüte emporstiegen und gleichzeitig eine rege Bautätigkeit begann, wodurch nicht nur der Ehrgeiz der Bauherren, sondern auch der Erfindungssinn der ausführenden Künstler angespornt, jeder Fortschritt gleich bemerkt und weitergeführt wurde.

Entwicklungsbeginn der Gotik. Die früheste Anwendung der gotischen Gewölbekonstruktion findet sich bei der noch dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts angehörigen Apsis der Abteikirche von Morienval bei Crépy-en-Valois. Der Chorumgang zeigt spitzbogige Kreuzgewölbe mit plumpen Diagonalrippen (Abb. 405) von der Art, welche die Seitenschiffe der in die gleiche Bauzeit versetzbaren Kirche St. Etienne zu Beauvais, noch etwas unentwickelter konstruierten. Das früheste datierbare Beispiel der Verbindung von Kreuzrippen mit zugespitzten Rundbögen bieten die Reste der um 1130 entstandenen Kapelle von Bellefontaine. An kleinen Bauten der Diözesen Noyon und Laon reifte das neue System weiter und drang gegen 1140 bis zur Seine vor. Die Normandie und die nördliche Isle de France mit den benachbarten Gebieten der Pikardie hatten sich bis dahin die Verstärkung der Kreuzgewölbe durch Diagonalrippen angelegen sein lassen. Erstere fand für ihre sechsteiligen Gewölbe in Emporen und in den noch unter Dach bleibenden Strebebogen die Widerlagerung, letztere gewann mit der Aufnahme des Spitzbogens die Beweglich-

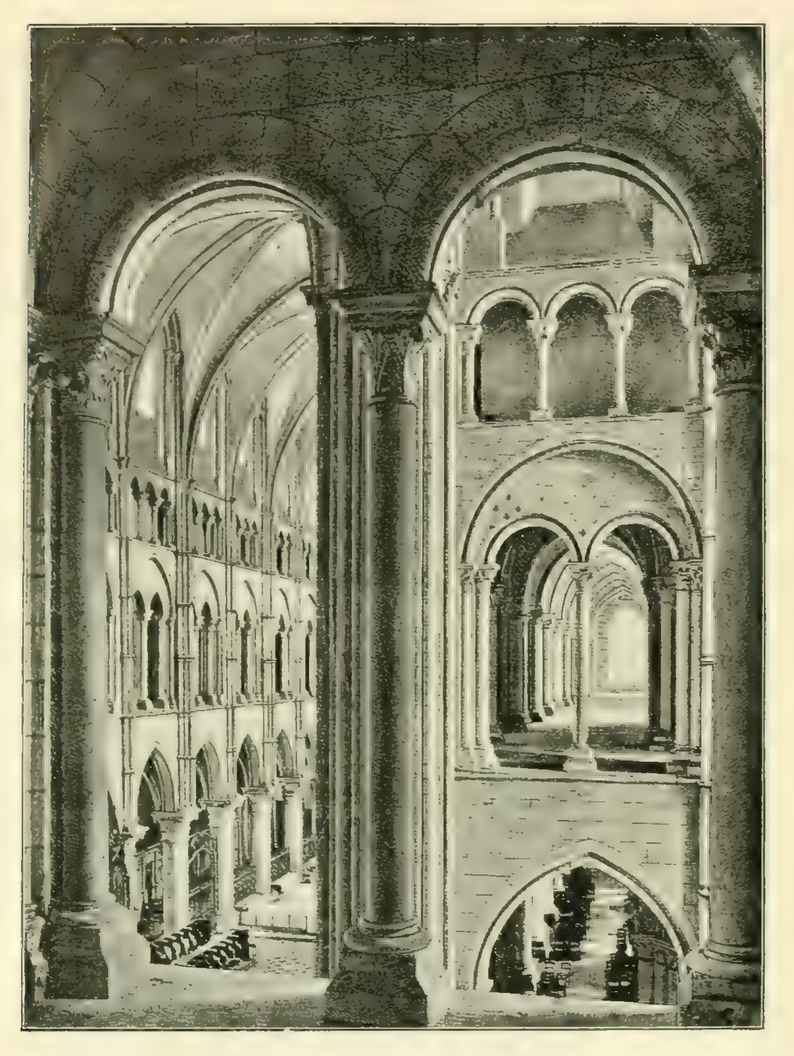
keit der mannigfachen Grundrißformen anpaßbaren Kreuzrippengewölbe. Die zweckentsprechende Vereinigung und Durchdringung all dieser Bestrebungen, konsequente Verwendung des Kreuzrippengewölbes und des Spitzbogens, die in lebendigster Fühlung mit dem Strebewerke das Wesen des neuen Stiles bildete, erfolgte bei dem Neubaue des Chores der Abteikirche von Saint Denis in Paris (Abb. 406), welcher die grundlegende Lösung einer den Arkadenöffnungen des inneren Chorrundes entsprechenden radialen Anordnung rund schließender, im Kranze unmittelbar aneinander gereihter Kapellen bietet. Von dem 1137—1144 durch Abt Suger vollendeten Werke erhielten sich nur die Krypta und der untere Teil. Fast gleichzeitig vollzog sich eine Um- und Fortbildung der Kreuzrippenwölbung, welche zugleich auf die Herausarbeitung des Grundgedankens der Gotik, nämlich auf die Sonderung in raumabschließende und konstruktiv wirkende Teile Bedacht nahm, in der Kathedrale St. Maurice in Angers. Die Übergangsbewegung der Normandie beeinflußte auch die Wölbungsformen der Kollegiatkirche zu Poissy bei Paris (1130—1135) und der mit ihrer Grundrißlösung sich nahe berührenden, 1140 begonnenen Kathedrale von Sens, deren Mustergültigkeit bald bis nach England sich erstreckte. Auf burgundischem Boden fanden die neuen Bestrebungen in der kurz nach 1150 errichteten Zisterzienserkirche in Pontigny ihre erste baukünstlerische Verkörperung, welche manche romanischen Nachklänge viel rascher als die französische Frühgotik selbst fallen ließ. Die Wurzeln, aus welchen das herrliche Gebäude des neuen Stiles hervorsproß, verbreiteten sich in einem weit ausgedehnten Gebiete von der Normandie und dem Anjou bis nach Burgund und entwickelten sich zunächst am triebkräftigsten in den Werken der sogenannten Schule von St. Denis.



405. Vom Chorumgang der Abteikirche in Morienval.

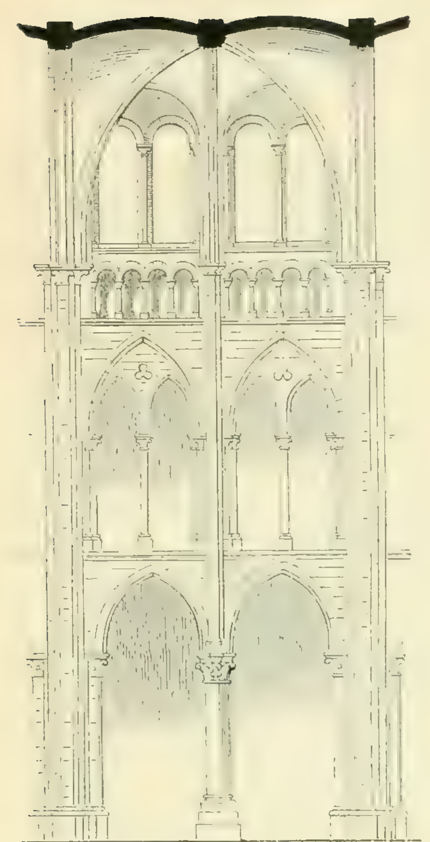


406. Chorumgang von St. Denis in Paris. (Gonse.)

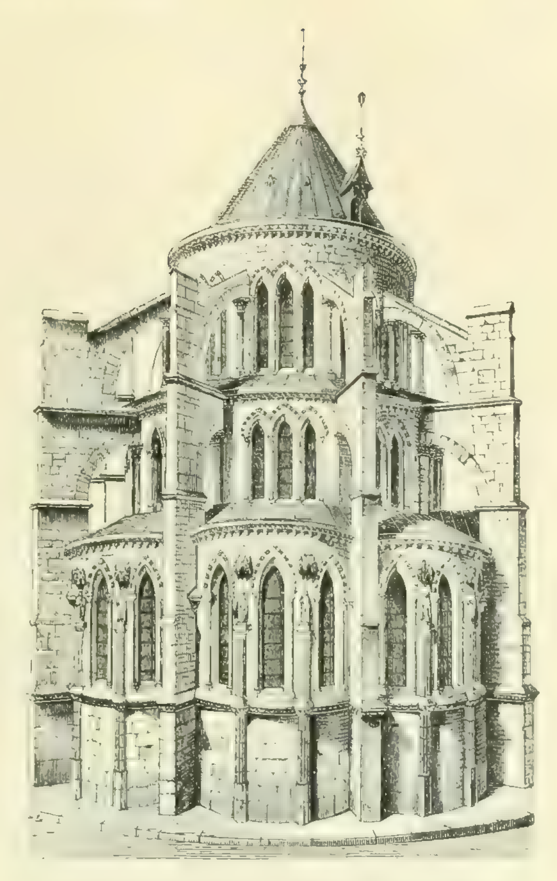


407. Inneres der Kathedrale zu Laon. (Nach Gonse, L'art gothique.)

Frühgotik in Frankreich. Zur Schulgruppe von St. Denis, welche den Stützenwechsel bald aufgab, das sechsteilige Kreuzrippengewölbe als die Normalwölbungsform des Langhauses betrachtete und mit Vorliebe das viergeschossige System wählte, gehören außer den Kathedralen von Senlis, Noyon und Laon (Abb. 407) die Chorpartien von St. Remy in Reims und von Vezelay, wo der Grundriß von St. Denis direkt kopiert wurde; letzterem nähert sich auch St. Etienne in Caen. Nur verzichteten diese Nachbildungen mit den Fortschritten des Strebesystems auf den zweiten Umgang. Die Fassade von St. Denis erlangte für Sens, Senlis, Lisieux und Notre Dame in Châlons eine bald stärker, bald schwächer betonte Vorbildlichkeit. Gar manche Einzelheiten französischer Bauten des 12. Jahrhunderts vertreten in Wahrheit den Übergangsstil. So sehen wir in der Kathedrale von Noyon, deren an die Kölner Kapitolskirche erinnernder Kleeblattgrundriß in der Abteikirche St. Lucien bei Beauvais (1090—1109) einen Vorgänger, in der Kathedrale von Cambray einen Nachahmer fand, die Kreuzarme noch abgerundet (Abb. 410), die Schiffspfeiler in der Gestalt abwechselnd. Im Aufrisse (Abb. 408) mischt sich noch Altes (Empore) mit Neuem (Triforium); die Fenster sind im Rundbogen geschlossen, fügen sich nicht frei dem Schildbogen an; die Mühe, die aufeinanderfolgenden Stockwerte in Maßen und Verhältnissen in Einklang zu bringen, wird überall sichtbar. Der Chor von St. Remy zu Reims, an das ältere Langhaus angebaut, stützt noch durch romanische Säulen die Oberwand der Chorrundung und läßt überhaupt, obschon die Konstruktion (Anlage von Galerie und Triforium, Umgang und Kapellenkranz, Strebebogen) bereits dem neuen Stile angehört, in den Detailformen die Anhänglichkeit an die alte Weise durchklingen. Auch am Chore der Kirche Notre Dame zu Châlons (Abb. 409) scheint die Konstruktion, z. B. das Strebesystem, höher entwickelt als die dekorative Kunst der

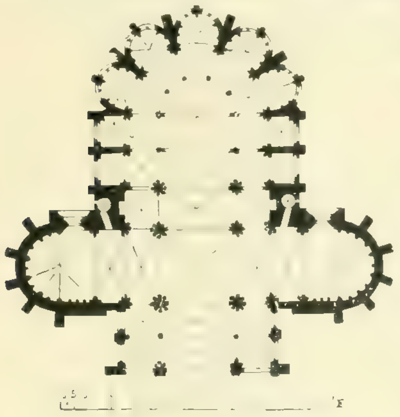


408. Kathedrale zu Noyon.
System des Langhauses.

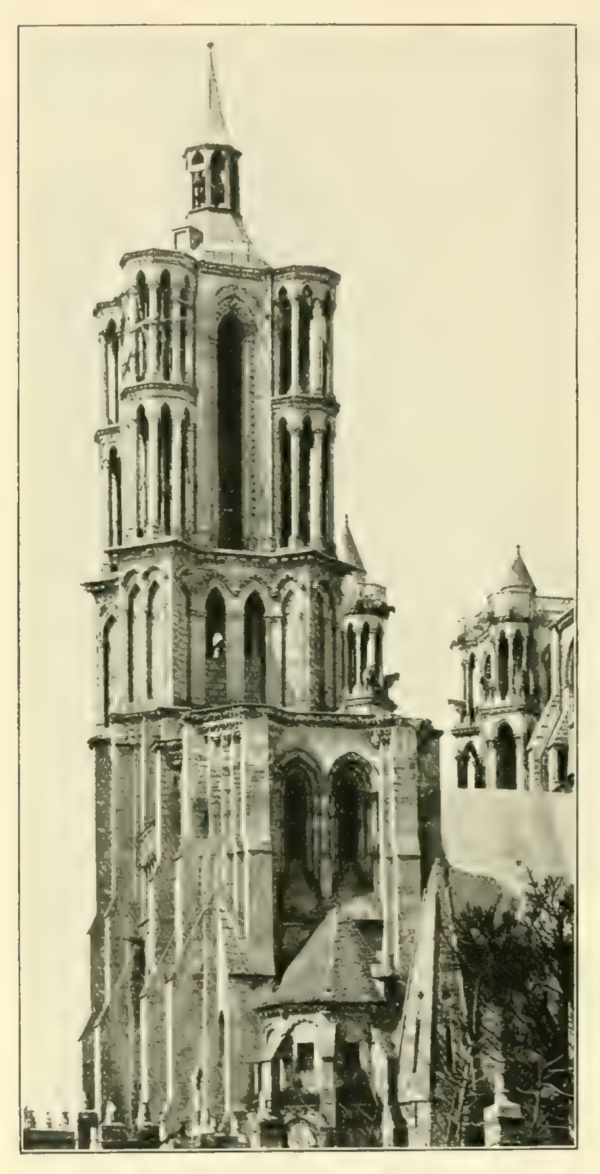


409. Notre Dame zu Châlons. Choransicht.

nackten Strebepfeiler und schmucklosen Spitzbogenfenster. Von dem romanischen Stile sagt sich selbst die Turmanlage der Kathedrale von Laon (Abb. 411), an welcher in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts gebaut wurde, nicht völlig los. Der Übergang aus dem Viereck in das Achteck, die allmähliche Verjüngung, die Tabernakel in den oberen Stockwerken wie die Gruppierung der Türme, deren Zahl wie später in Reims und Rouen ursprünglich auf sieben bestimmt war, zeigen bereits den gotischen Charakter. Doch herrschen noch Horizontallinien in den Abschlüssen der Stockwerke vor, und es fehlt die reiche Ornamentierung der vollkommen entwickelten gotischen Bauweise. Villard de Honnecourt versichert in den immerhin spärlichen Bemerkungen seines Skizzenbuches, er habe bei seinen Wanderungen durch viele Länder nichts dem Laoner Turme Ähnliches gesehen. Außerdem bezeugt die Nachbildung des Laoner Turmsystems in Bamberg und Naumburg, daß diese großartige Leistung des französischen Turmbaues, die zunächst auf St. Yved de Braisne und die Kathedrale in Senlis einwirkte, die volle Bewunderung der Zeitgenossen fand. In der Besetzung der Helmkanten mit krabbenverzierten Rippen und in der schluß-



410. Kathedrale zu Noyon.
Grundriß des Chors und des Querschiffs.

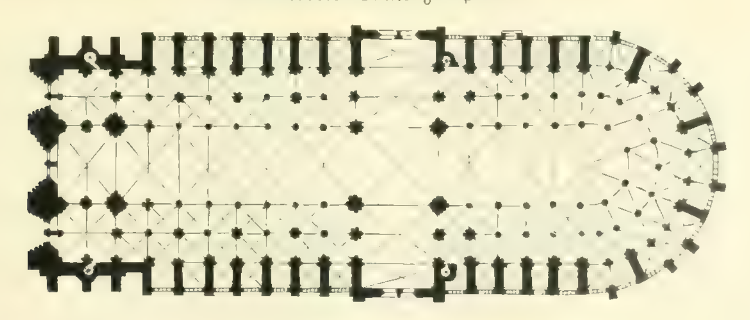


411. Turmanlage von der Kathedrale zu Laon.

artigen Durchbrechung der Helmflächen waren der gotischen Turmbaukunst neue entwicklungsfähige Motive gegeben, deren Lebenskraft später die deutschen Meister sich so dienstbar zu machen verstanden.

Im Weichbilde von Paris entfaltet sich frühzeitig im 12. Jahrhundert eine rege Bautätigkeit. Bald nach der Erneuerung der uralten Grabkirche der Könige in St. Denis bekommt 1163 die kaum weniger ehrwürdige Kirche St. Germain-des-Près in Paris einen neuen Chor. In demselben Jahre wird der Grundstein zur Pariser Kathedrale, der Kirche Notre Dame, auf der Seine-Insel gelegt. Der Bau von Notre Dame zieht sich weit in das folgende Jahrhundert hinaus; noch während der Bauzeit wurde die ursprüngliche Anordnung der Oberteile geändert. Die Kirche (Abb. 413) ist fünfschiffig angelegt, diese Anlage auch im Chore durchgeführt, der mit dem Verzicht auf die Kapellen und mit Verdoppelung des Umganges eine neue Lösung erzielt. Dicke, gedrungene Säulen tragen die Oberwände und die Gewölbedienste, über den Seitenschiffen erhebt sich eine Empore, die Fenster sind nur dürftig gegliedert. Das unterste Stockwerk der um 1218 begonnenen, offenbar von Noyon beeinflußten Fassade nehmen drei reichgeschmückte (restaurierte) Portale ein, darüber befindet sich eine Galerie mit den Statuen der Könige Israels, ein Radfenster füllt das mittlere Hauptfeld aus, während das zweite Geschoß der Türme je zwei von einem gemeinsamen Bogen eingefaßte Spitzbogenfenster zeigt; mit einer offenen Galerie statt des Giebels schließt oben die Fassade ab (Abb. 412). Das Radfenster und die entschiedene Betonung der horizontalen Glieder bleiben der französischen Gotik auch später eigentümlich. Von geringem Umfange, aber durch den Reichtum der inneren Ausstattung ein wahres Kunstjuwel ist die Sainte Chapelle im Hofe des Justizpalastes, unter Ludwig dem Heiligen von Pierre de Montereau 1243—1248 errichtet. Sie darf den Doppelkapellen angereiht werden. Über der niedrigen dreischiffigen Unterkapelle erhebt sich die in reichen Farben geschmückte Oberkapelle, in deren Gliedern und Ornamenten die gotische Kunst ihre höchste Vollendung feiert (Abb. 414, vgl. Abb. 388 und 389); hier ist der zunächst als Schutzdach vorspringender Portale gedachte Wimperg zum erstenmale auf die Fenster übertragen.

412. Notre Dame zu Paris.

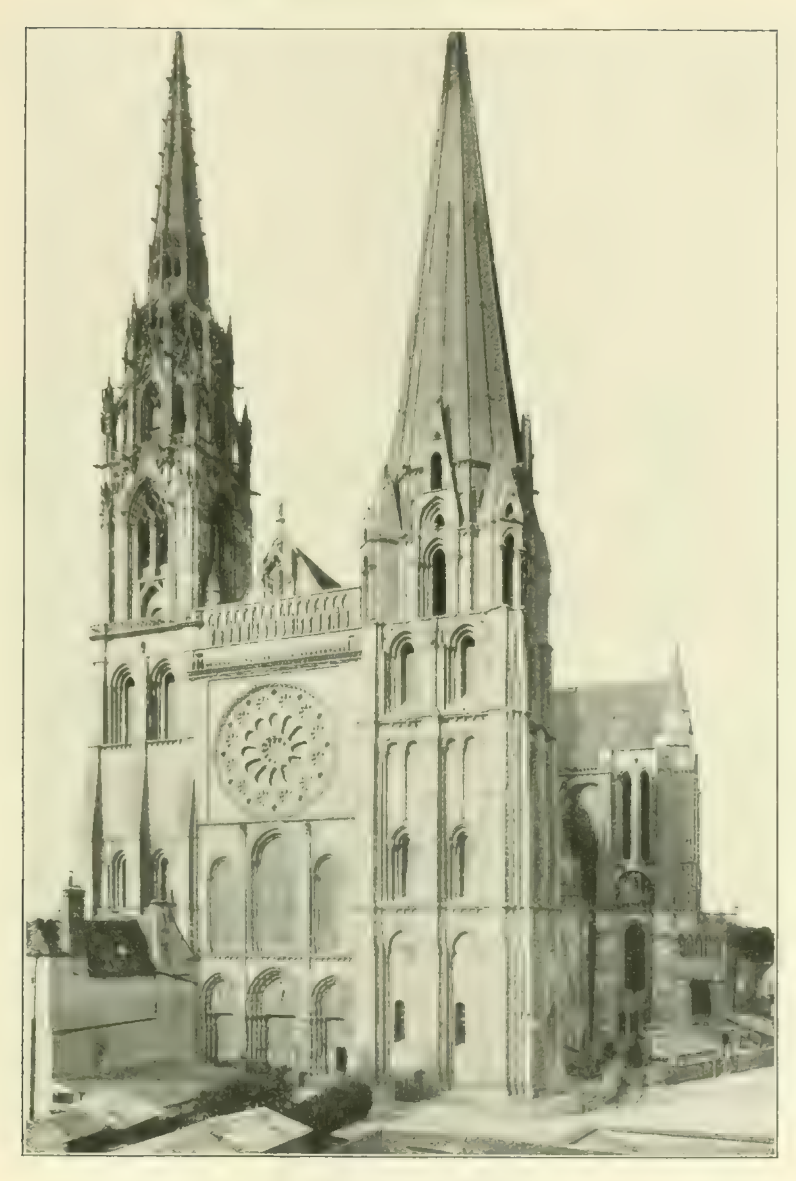


413. Notre Dame zu Paris.



414. Obere Kapelle der Ste. Chapelle zu Paris.

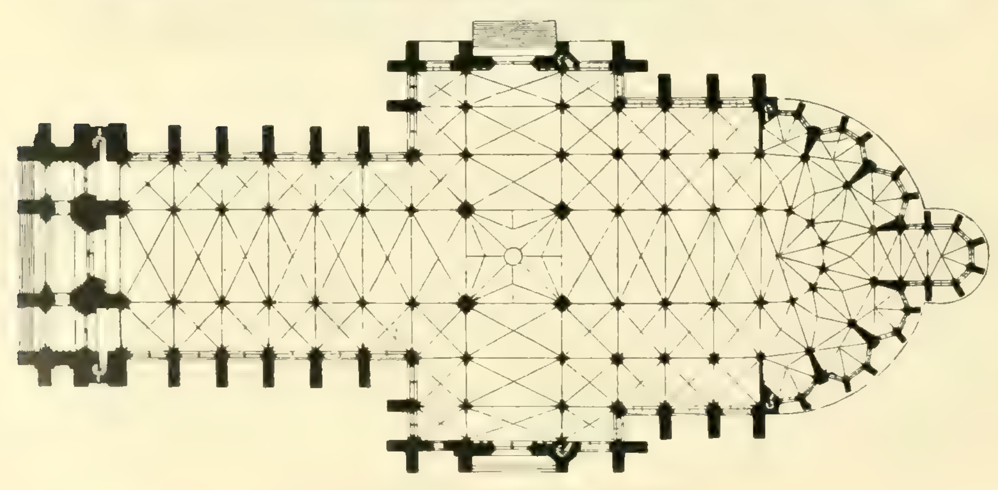
Hochgotik in Frankreich. Mit Ausnahme der unteren Fassadenteile fällt auch der neuntürmig projektierte Bau der Kathedrale von Chartres (Abb. 415) in das 13. Jahrhundert. Der Eindruck der Höhe des Baues (Mittelschiff über 35 m hoch) wird durch die Anordnung von nur zwei Seitenschiffen gesteigert. Die Verwendung der vierteilig schmalrechteckigen Gewölbe, welche hier zum erstenmal die sechsteilig quadratischen verdrängten, bedeutete eine für die französische Hochgotik überaus wichtige Reform. Der Chor schließt sich in der Anlage an die Pariser Kathedrale an, nur daß dem Umgange noch drei größere Apsiden im Halbkreise vortreten. Dieses Motiv der herausspringenden kapellenartigen Apsiden erscheint in der auch von Bourges aus beeinflußten Kathedrale von Le Mans noch stärker ausgebildet. Bourges blieb sogar der Anordnung der Krypta treu, die kirchenartig ausgestaltet wurde und kaum anderswo ihresgleichen hat.



415. Kathedrale zu Chartres.

Während an den zuletzt genannten Werken ältere Teile (in Chartres die Fassade, in Le Mans das Langhaus) mit jüngeren verschmolzen werden, zeigen die großen Kathedralen von Amiens und Reims das gotische Baufystem ganz einheitlich durchgeführt. Die Kathedrale von Amiens in der alten Pikardie (Abb. 416, vgl. Abb. 378 und 382) wurde von 1218 bis 1268 (zuletzt, wie gewöhnlich, die noch im 14. und 15. Jahrhundert weitergeführte Fassade) errichtet. Dem dreischiffigen Langhause und dem ebenfalls dreischiffigen Querhausbaue schließt sich der Chor mit Umgang und einem Kapellenkranze, also die Breite des Langhauses weit überragend, an (Abb. 417). Der 1225 begonnene Bau der Kathedrale von Beauvais zielte auf künstlerische Steigerung des in Amiens Gebotenen ab, überschritt aber die Haltbarkeitsgrenzen der Gewölbe derart, daß sie schon im 13. Jahrhundert zusammenstürzten. Die Fassade von Amiens wiederholt das

416. Die Kathedrale von Amiens.



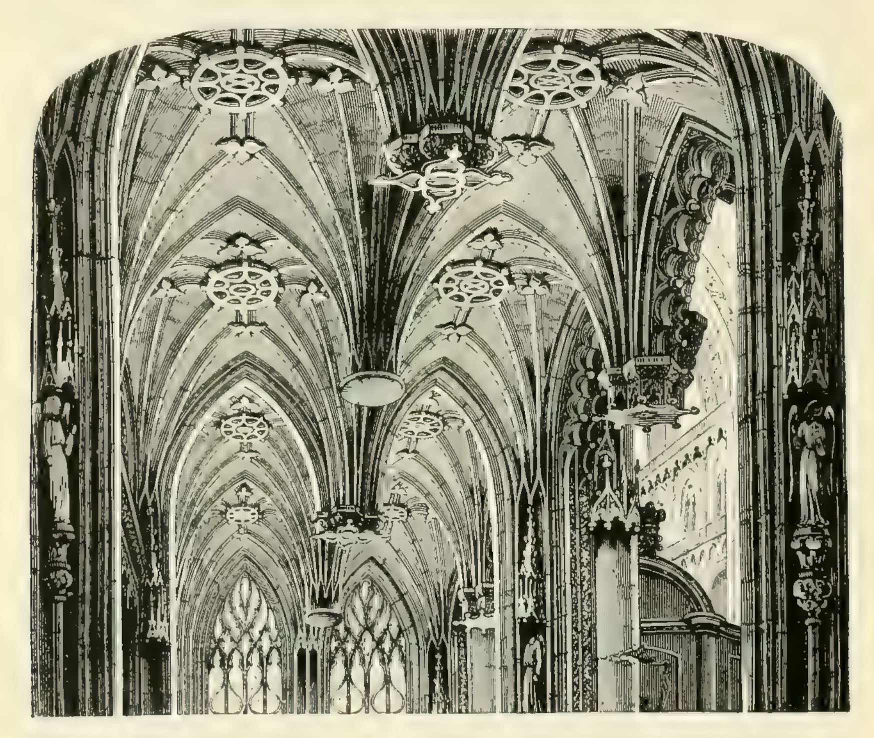
417. Kathedrale zu Amiens. Grundriß.



418. Fassade der Kathedrale zu Reims.

an der Notre Damekirche in Paris beobachtete System der Galerien und der Mittelrose. Ähnlich, nur noch glänzender und mit plastischem Schmuck beinahe überladen, tritt uns die erst im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts errichtete, wieder Rosenfenster und Königsgalerie verwendende Fassade der Kathedrale von Reims (Abb. 418) entgegen. Wie bei der Kathedrale von Amiens, so ist auch bei der Krönungskirche der französischen Könige der Name des Baumeisters überliefert. Dort werden nacheinander Robert de Luzarches, Thomas de Cormont und dessen Sohn Regnault als Architekten genannt; mit der Kathedrale von Reims sind die Namen Johann Leloup, Gauthier von Reims, Bernhard von Soissons, Johann von Orbais und Robert von Coucy verknüpft. Da letzterer 1311 starb, die Kirche aber bereits 1212 begonnen wurde, so rührt nicht von ihm der Plan her. Tiefe Kapellen schließen sich dem Um-

gange des Chores an, dessen Maße gegen die große Breite des Querschiffes und die Ausdehnung des dreischiffigen Langhauses zurücktreten. Dem gotischen Grundsatze der Flächenauflösung ist in der Verschmelzung der Fenstergruppe zum Einheitsfenster gerade an den Chorkapellen zum erstenmale mustergültig Genüge geleistet. In dem Aufbaue der Strebepfeiler bemerkt man ein gewisses Mißverhältnis zwischen dem unteren massiven und dem oberen schwächeren Teile, welches durch die Stilentwicklung im Laufe des 13. Jahrhunderts nicht vollständig erklärt wird. Auch die Pfeilerbündel im Mittelschiffe sind in wuchtiger Stärke angelegt und deuten auf eine bestimmte Schulrichtung des Baumeisters hin. Chartres, Amiens, Beauvais und Reims sind nächst Bourges und Le Mans die hervorragendsten Schöpfungen französischen Kathedralenbaues, denen sich Soissons, Troyes, Châlons, Tours, Toul, die Kollegiatkirche von St. Quentin, St. Nicaise in Reims,



419 Gewölbe der Kathedrale zu Alby, mit hängenden Schlußsteinen.

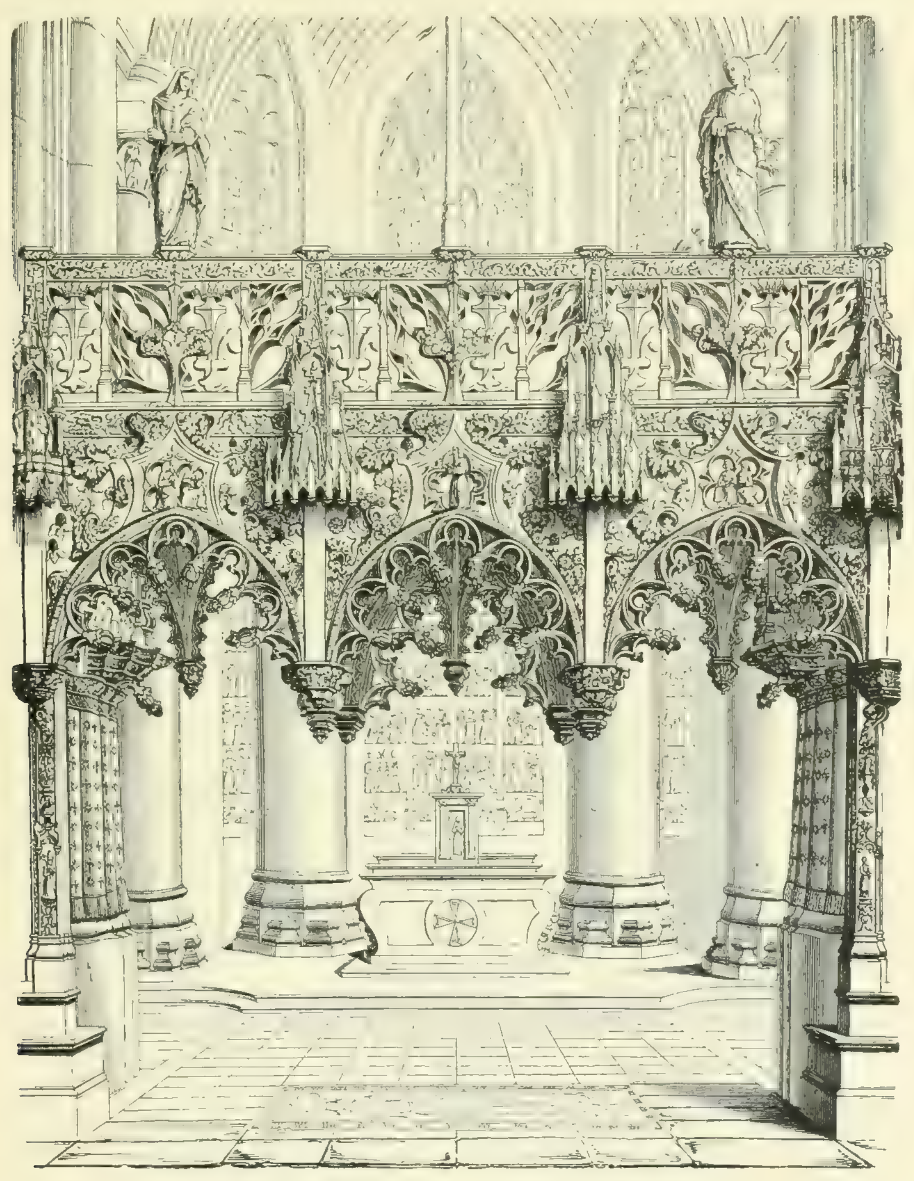
von Hugo li Bergier 1229—1263 errichtet, und die das Laoner System nachahmende Klosterkirche von Mouzon würdig anreihen. Bei der Kathedrale von Soissons sind Umgang und Kapellenkranz in der Weise verschmolzen, daß die Rippen beider in einem gemeinschaftlichen Schlußstein zusammenlaufen.

An der Entwicklung und Blüte gotischer Kunst nahmen die südlichen und westlichen Gebiete nicht gleich hervorragenden Anteil. Die politischen und religiösen Verhältnisse lähmten die Kunstfreude. Die Kathedralen von Clermont-Ferrand, Limoges, Toulouse und Narbonne sind zweifellos unter maßgebendem Einflusse nordfranzösischer Meister entstanden, der auch in Bayonne offenkundig ist. Notre Dame in Paris wurde vorbildlich für die große Fensterrose der Kathedrale von Poitiers, während in jener zu Angers normännische und englische Anschauungen sich Geltung verschafften, von denen auch die Bretagne zunächst abhängig war. Erst im 14. Jahrhundert wurde Südfrankreich baugeschichtlich wieder interessanter, zog Chorumgang und Kapellenkranz in gemeinsame Gewölbejoche zusammen und erweiterte die Seitenschiffe durch fortlaufende

Kapellenreihen an den Langhausseiten. Die so eigenartig befestigten Saalkirchen gliederten der Gotik eine ältere Bauform geschickt an.

Die hervorragendsten Schöpfungen der burgundischen Baugruppe sind Notre Dame in Dijon, Notre Dame in Saumur und die Kathedrale in Auxerre, welch letztere den Chorumgang beibehielt, aber auf den Kapellenkranz verzichtete. Eine offenbar gegen Cluny gerichtete Strömung drängte den einst in Burgund so beliebten Chorumgang mit ausstrahlenden Kapellen zurück. Dagegen behauptete sich immer noch die Anordnung offener Vorhallen. Vor 1260 finden sich burgundische Fensterteilungsposten aus einem Stücke nicht.

Die Kathedralen der Normandie, die teils von Grund aus neu errichtet (Coutance, Séez), teils erweitert und umgebaut wurden (Rouen, Bayeux, Lisieux), folgten dem Grundrisse der



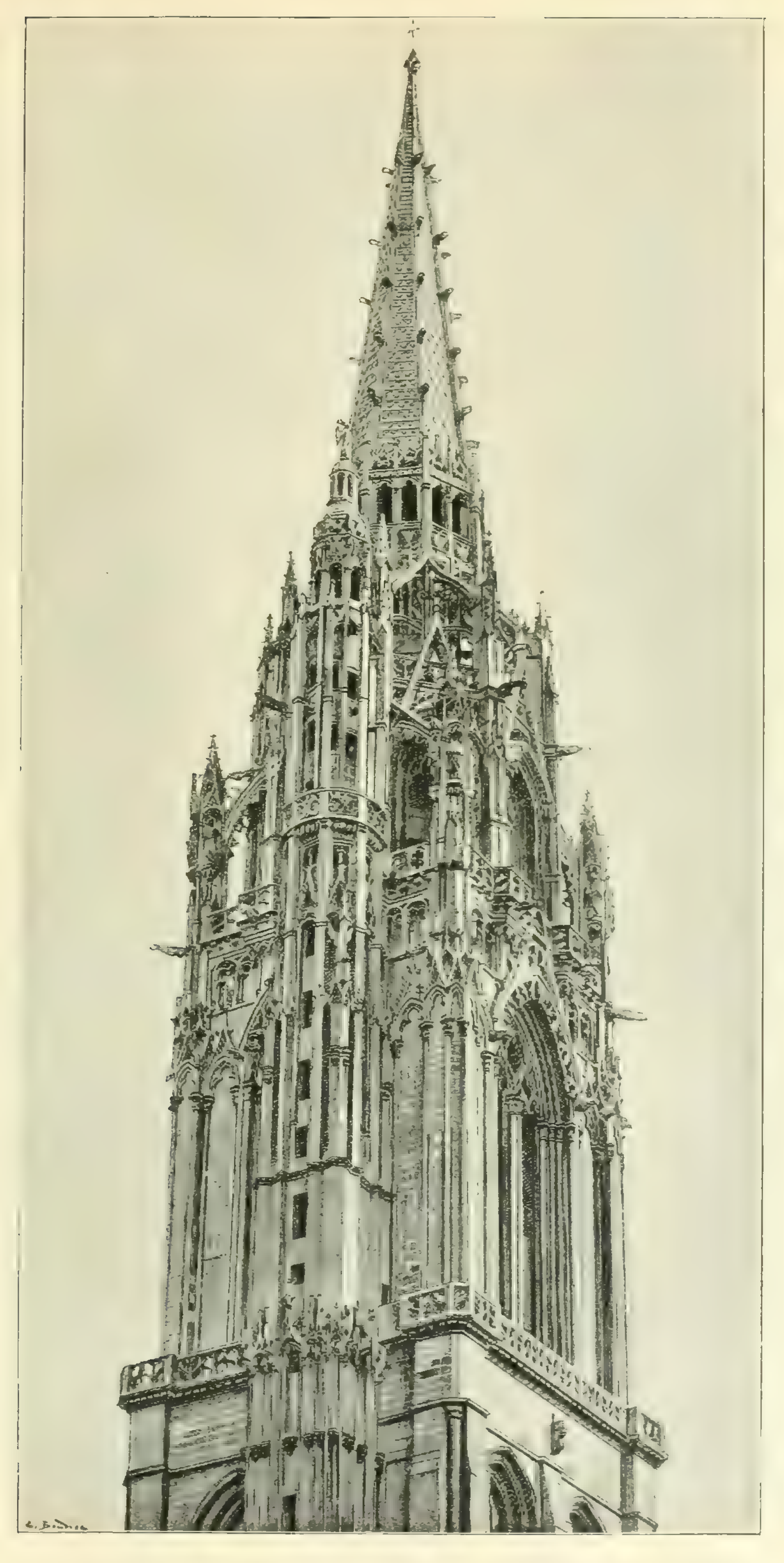
420. Lettner von Ste. Madeleine zu Troyes.

französischen, dem Aufbaue der englischen Gotik, mit welcher sie auch die Anordnung der aus dem Kapellenkranze hervortretenden Muttergotteskapelle gemeinsam hatten. Sie gaben etwas später als die französischen Bauten die Emporen auf, welche ein Hauptkennzeichen der mit St. Denis in irgendeinem Schulzusammenhange stehenden Werke geworden, von der Hochgotik aber im Systeme des Aufbaues wieder ganz fallen gelassen waren, und bildeten das an ihre Stelle tretende Triforium sehr hoch. Die Fülle geometrischer Ziermotive, welche Pflanzen-, Tier- und Menschenbildungen ganz zurückdrängt, quillt noch aus dem so ergiebigen Borne der romanischen Kunst weiter. Der Aufbau der bis zum Helmansatze vierseitig ansteigenden Türme, die wie ehedem in größerer Zahl beigegeben wurden, erreicht nicht die Feinheit französischer Durchbildung.

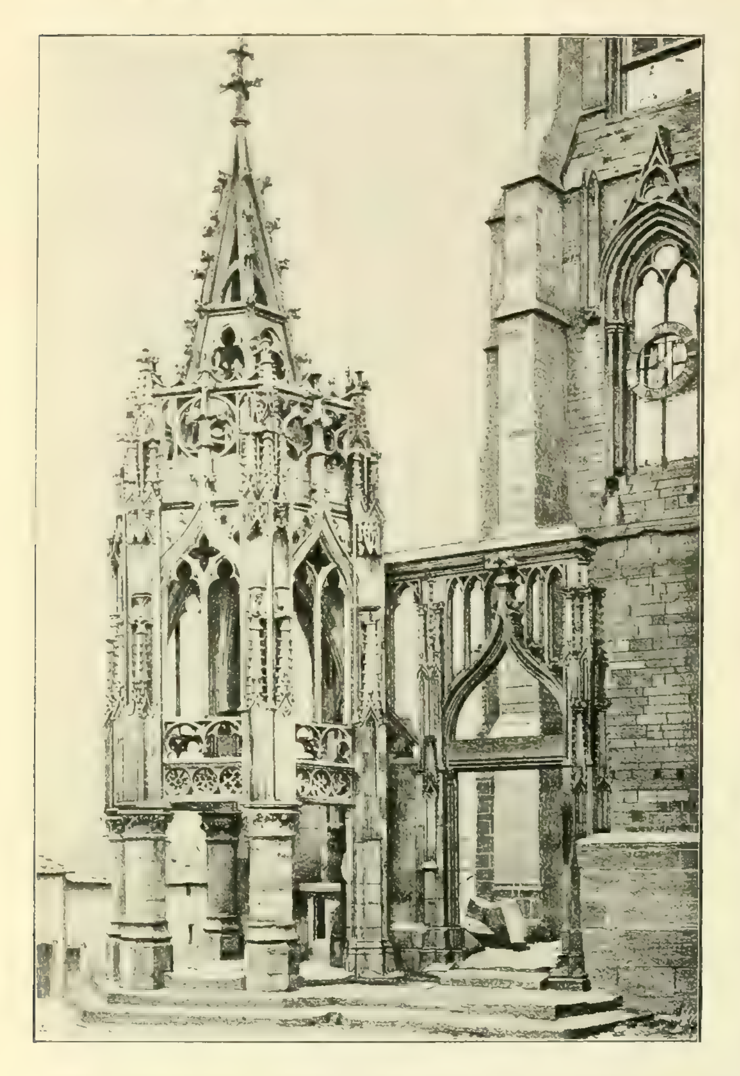
Spätgotik in Frankreich. So tiefe und gesunde Wurzeln auch die gotische Architektur in dem französischen Boden, ihrem Mutterboden, geschlagen hatte, so währte ihre Blüte doch nur kurze Zeit. Bereits am Anfange des 14. Jahrhunderts erscheint der Höhepunkt ihrer Entwicklung überschritten. Die riesige Anlage der Kirchen erschwerte die einheitliche Durchführung. Menschenalter vergingen stets, ehe das Werk vollendet werden konnte. Die leitenden Kräfte wechselten; an keinen in allen Einzelheiten festgestellten Plan gebunden, gingen die Meister ihren Neigungen nach und suchten durch immer größeren Reichtum der architektonischen Ausstattung, durch Steigerung der Maße ihre Vorgänger zu übertreffen. So kam allmählich die übertriebene Betonung der vertikalen Linien, die vorwiegend dekorative Richtung, welche den ruhigen Überblick erschwert, die Harmonie der Verhältnisse beeinträchtigt, in den gotischen Stil. Der ausführende Steinmetz trug über den schöpferischen Architekten den Sieg davon. Er war von allem Anfange an nach der ganzen Stellung, welche die Gotik im Volksleben einnahm, ein gefährlicher Nebenbuhler des letzteren gewesen. Vollends in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters kommen die in Frankreich allerdings nicht überall gleich lebendige Freude an gekünstelten Gewölbebildungen und die Vorliebe für eine willkürliche Zeichnung der Ornamente, welche sich nicht mehr auf eine klare geometrische Grundlage zurückführen läßt, zum Vorschein.

Ein Beispiel, wie die Gewölberippen zu einem Netze verschlungen werden und scheinbar von freischwebenden Konsolen aufsteigen, bietet die südfranzösische Kathedrale von Alby (Abb. 419), welche sowohl durch ihre von Kapellenreihen begleitete Einschiffigkeit als auch in der äußeren Architektur der befestigten Saalkirche von dem Herkommen stark abweicht. Ihrer Gruppe gehören die Kathedralen von Pamiers, St. Michel und St. Vincent in Carcassone an. Im Gegensatze zum Norden, der die Mauern in Stab- und Maßwerk auflöste, behielten diese Bauten große Wandflächen bei und begnügten sich mit einem geringen Lichtzuflusse. Eine glänzende Probe des sogenannten flamboyanten Maßwerkes, nach dessen züngelndem Flammenmotive die letzte Epoche französischer Gotik benannt wird, liefert der Lettner, die Querbühne zwischen Schiff und Chor, in der Kirche Ste. Madeleine in Troyes aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts (Abb. 420). Die Kathedralen in Nantes, Bordeaux, Lyon oder Saint Pol de Leon, die Kirchen St. Maclou in Rouen, St. Maurice in Lille, St. Jacques in Dieppe, die Weiterführung der noch der Vollendung harrenden Kathedralbauten in Rouen, Tours, Toul, Vienne, Lyon oder Fassedenvollendungen in Sens, Senlis, Troyes und St. Ouen zu Rouen lassen eine stets nach Neuem suchende, schier unerschöpfliche Schmuckfreude erkennen. Sie wendete sich in höherem Grade als im 14. Jahrhundert auch wieder der das Architekturbild so wesentlich hebenden Turmanordnung und Turmentwicklung zu, die in Harfleur, Caudebec, Bordeaux, Saint Pol de Leon oder in dem 1507—1513 errichteten Clocher neuf zu Chartres (Abb. 421) noch monumentale Wirkungen erreichte. Der Turmbau wurde zugleich für die Ausführung stattlicher Totenleuchten (Avioth) vorbildlich (Abb. 422).

Schweiz. Von gotischen Bauten aus jenen angrenzenden Ländern, welche wenigstens teilweise dem französischen Einflusse unterworfen waren, bleibt die Kathedrale von Lausanne



421. Clocher neuf der Kathedrale in Chartres. (Nach Gonse, L'art gothique.)



422. Totenleuchte in Avioth. (Nach Gonse, L'art gothique.)

neben jener von Genf das hervorragendste gotische Denkmal der französischen Schweiz. Sie wurde von 1234 bis 1275 errichtet und erinnert in der Choranlage und in dem Pfeilerwechsel an frühgotische Kirchen (Langres) Frankreichs.

Belgien und Holland. Unter den belgischen Kirchen des 14. und 15. Jahrhunderts ragt (neben Ste. Gudule in Brüssel, St. Rombaut in Mecheln, dem Dome von Löwen) der Dom von Antwerpen durch die Ausdehnung des Grundrisses und Mächtigkeit der Turmanlage hervor (Abb. 423). Den 1352 mit dem Chor begonnenen Bau leitete seit 1406 Peeter Appelman, dem man die Fassade und die Anfänge des Turmes zuschreibt. Die obersten Teile des letzteren hat Dominik Waghemakere 1518 vollendet. Die Kirche zählt sieben Schiffe; die zwei inneren Nebenschiffe sind von geringerer Breite als die äußeren, wohl später hinzugefügten Seitenschiffe. In Holland, das den Backstein bevorzugte, schränkte die Rücksicht auf den starken Wirkungen des Seitenschubs nicht standhaltenden Moorboden die Anwendung des Steingewölbes ein. Holzdecken, manchmal mit Steingewölben im Chor und Querhaus kombiniert, herrschten vor; reine Steindecken wie in der Grooten Kerk in Dordrecht, oder in der Kathedrale St. Jan in Herzogenbusch sind vereinzelt. Die Beziehungen zu französischen Vorbildern schwächen sich allmählich ab. Chorumgang und Kapellenkranz, die für die Stephanskirche in Nymwegen, die Liebfrauenkirchen in Amsterdam und Dordrecht maßgebend blieben, wurden bei der Frauenkirche in Brügge oder an St. Nikolaus in Gent enger zusammengezogen und reduziert; ja in Arnheim, Delft, Haarlem und Leyden behielt man endlich nur den polygonal schließenden Umgang bei. Die in den nordöstlichen Provinzen auftretenden Hallenkirchen, von denen die Walpurgiskirche in Zütphen überdies Chorumgang und Kapellenkranz aufnahm, entstanden unter deutschen Einflüssen. Rundpfeiler auf achteckigem Sockel wurden fast ausschließlich verwendet, vereinzelt auch Satteldächer über jedem Schiffe errichtet.



423. Kathedrale von Antwerpen.

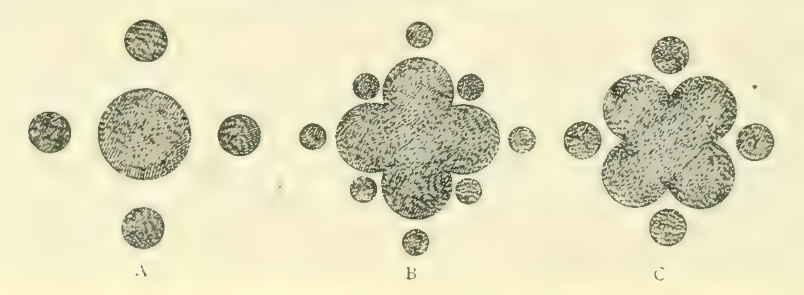
425. Englisches Maßwerk des 14. Jahrh. (Nach Dehio und v. Bezold.)

424. Sterngewölbe. (Nach Parkers Glossary.)

426. Tudorbogen.

427. Eselsrücken.

England. Die gotische Architektur in England, von den heimischen Forschern als englischer Stil bezeichnet und nach den Jahrhunderten und Eigentümlichkeiten des Stiles in einen frühenglischen (13. Jahrhundert), in einen dekorierten (14. Jahrhundert) und einen perpendikulären (15. Jahrhundert) eingeteilt, trat ohne jeden Widerspruch und Kampf, während an dem Dome von Canterbury gebaut wurde, in Wirksamkeit. Der zu diesem Werke 1174 berufene Meister Wilhelm von Sens brachte einzelne Elemente aus seiner Heimat mit; doch hat im ganzen die englische Gotik eine große Selbständigkeit bewahrt und steht vielfach den älteren anglo-normannischen Bauten näher als den französischen Kathedralen, von welchen sie sich durch den beliebten geraden Chorabschluß und die geringere Ausbildung des Maßwerkes, der Dienste und der Streben unterscheidet. Die englische Frühgotik betonte ihre Selbständigkeit recht augenfällig in der Bildung der Arkadenpfeiler, deren Rundkern mehrere bis auf Basis und Kapitell durchaus isolierte Säulen in einem gewissen Abstande umgaben (Abb. 428). Erst später wurden mit der Verringerung und dem gänzlichen Fallenlassen des letzteren die Dienste der Gruppenpfeiler



428. Degagierung englischer Arkadenpfeiler. (Nach Dehio und v. Bezold.)



429. Westminster-Halle in London.

mit dem Kerne zusammenhängend aufgemauert, behielten aber zunächst die eigene Basis und die eigenen Kapitelle bei. Durch möglichst häufige Wiederholung des Spitzbogens in Blenden oder Öffnungen aller Art wird wenigstens der Schein der Leichtigkeit in der Massenbewältigung zu erreichen versucht. Frühzeitig wurde das Kreuzgewölbe mit dem Stern- und Netzgewölbe (Abb. 424) vertauscht; neben der Steinwölbung bewahrt aber auch die Holzdecke, überaus kunstreich als Sprengwerk behandelt, besonders in der späteren Gotik ihre Geltung (Abb. 429). Zwischen dem Aufbaue und der Wölbung, deren Rippen nicht auf den aus Arkadenpfeilern emporschießenden Diensten, sondern auf Konsolen oder auf kurzen Diensten in der Triforien- oder Scheidbogenhöhe aufsitzen, fehlt die organische Fühlung. Dies übte natürlich auch auf die Strebepfeiler- und Strebebogenentwicklung seine Rückwirkung aus. Schon im 14. Jahrhundert begann das anfangs französischen Vorbildern folgende Maßwerk die „fließenden" Linien, welche mit den Schwingungen der Maßwerkstränge nach entgegengesetzten Richtungen (Abb. 425) innig zusammenhingen, zu bevorzugen und mit dem „Flowing" eigentlich dem französischen Flamboyant wie der deutschen Fischblase den Vortritt abzugewinnen. Eigentümlich erscheint ferner an den englischen Kathedralen (z. B. in Chester, Exeter) die Zinnenbekrönung und der in der späteren Zeit heimische gedrückte, eingezogene Bogen, der sogenannte Tudorbogen (Abb. 426), neben dem Eselsrücken, dem geschweiften, zur Spitze ausgezogenen Bogen (Abb. 427), welcher auch auf dem Festlande vorkommt. Die gotischen Kirchen Englands nähern sich mehr der Hallenform als die französischen Kathedralen; sie lassen zwischen der Höhe des Mittelschiffes und jener der Seitenschiffe keinen so beträchtlichen Unterschied walten (daher die Verkümmerung der Strebebogen) und betonen vielmehr die Längenrichtung.

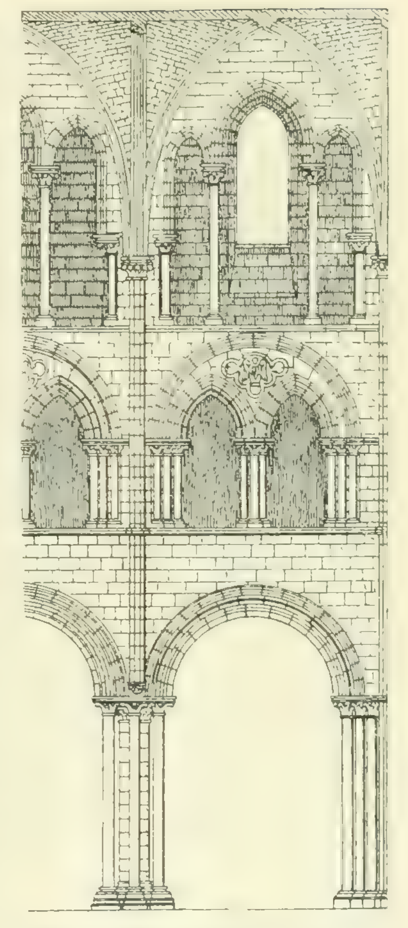
Baugeschichtlich erregt die Kathedrale von Canterbury das höchste Interesse. Ihr ausgedehnter Bau gehört verschiedenen Epochen an. Mit der Krypta, dem Werke eines Ernulf,



430. Kathedrale von Canterbury.

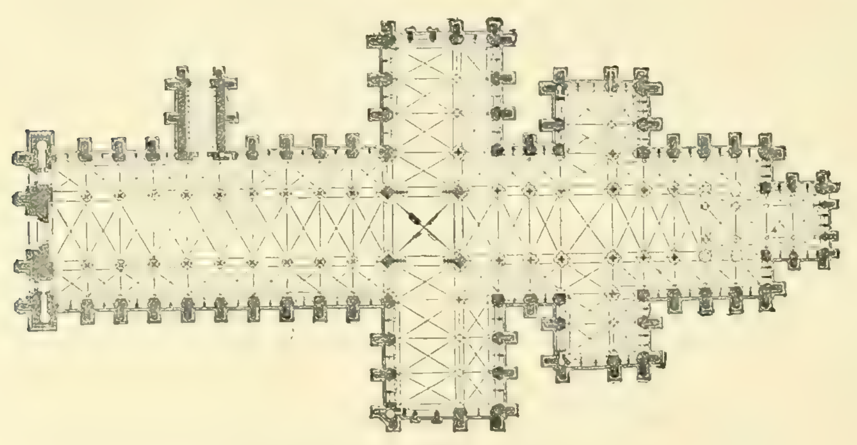
welcher mit Lanfranc aus dem Kloster Bec nach Canterbury gekommen war, und zwar mit ihren westlichen Teilen wurde noch in romanischer Zeit begonnen. Es folgte sodann der Bau der angrenzenden Teile des Langhauses mit dem östlichen Querschiff und weiter des Chors, an welchem die Rundkapelle zu Ehren Thomas Beckets, die „Becketskrone", angebaut ist. Der Chor verwertet die Plangedanken der Kathedrale von Sens und hat eine geringere Breite als das Mittelschiff, weil man die älteren Türme nicht zerstören wollte. Die zwischen den beiden Querschiffen errichteten Teile, die noch von Wilhelm von Sens herrühren, zeigen im Mittelschiff sechsteilige Gewölbe. Das Langhaus (Abb. 430) wurde 1390—1411 vollendet. Unter französischem Einflusse ist auch die Abteikirche zu Westminster (1245—1269) mit radianten Kapellen und ausgebildetem Strebesystem errichtet worden. Als eine freie Nachbildung der Sainte Chapelle in Paris wurde die vielbewunderte, leider nicht erhaltene Stephanskapelle des königlichen Palastes zu Westminster gepriesen. Während die Kirchen von Byland, Herham und Whitby im Mittelschiffe die flache Balkendecke festhielten, wurden in dem von 1209—1235 ausgeführten Langhause der Kathedrale von Lincoln die ältesten Sterngewölbe auf englischem Boden eingezogen. Die in der Kathedrale von Chichester zum erstenmal begegnende Zwischengeschoßanordnung (Abb. 431) mit den nach dem Mittelschiffe offenen Arkaden wurde für England geradezu charakteristisch. Das in Eng-

land herrschende System der Gotik empfängt in der Kathedrale von Salisbury (1220 begonnen) einen reineren Ausdruck. Im Grundriß (Abb. 433) wie in den Höhenverhältnissen nähert sie sich den Kathedralen aus der normannischen Periode. Das dreischiffige Langhaus wird zweimal von einem zweischiffigen Querhause durchschnitten und schließt mit einem geraden Chore, über welchen die Marienkapelle (Lady-Chapel) — eine auch anderwärts beliebte Beigabe — vortritt. Das Mittelschiff steigt nur zu mäßiger Höhe empor, durchgehende horizontale Gesimse, sowohl unter den Triforien wie unter den Fenstern, verringern noch den Eindruck der Höhe, zumal die Hauptdienste der Pfeiler nicht bis zu dem Gewölbe emporreichen, sondern gleich den anderen Diensten nur als Arkadenträger verwertet werden (Abb. 432). In Worcester und Beverley stehen noch schmächtige Wanddienste mit der Wölbung in unmittelbarer Fühlung, die in dem 1214—1235 errichteten Langhause und Querschiffe der Kathedrale in Wells fehlt, während gerade hier ein dürftiger Strebeapparat beibehalten wurde. Es weht überhaupt durch diese ganze frühenglische Gotik ein zwar kräftiger, aber durchaus nicht bis zur Überschwenglichkeit üppiger Geist. Den besten Beweis liefern die Fassaden des 13. Jahrhunderts, z. B. jene der Kathedrale von Lincoln (Abb. 434), in deren Engelschor ein neues Fenstersystem Verwendung fand. Zu beiden Seiten des hohen Portalbogens sind mehrere Reihen von lanzettförmigen Arkaden angebracht, welche wohl die Mauermasse beleben und gliedern, aber doch weit hinter der großartigen Wirkung französischer Fassaden zurückstehen. Auch die Sitte, den Hauptturm über der Vierung anzulegen, die Fassade, deren mächtiges Hauptfenster die Portalentwicklung beschränkte, mit geradlinigem Gesimse zu krönen, nimmt der letzteren viel von ihrer Bedeutung. Erst im Laufe des 14. Jahrhunderts, in welchem an den Kathedralen von Ely (Abb. 435), Exeter, Gloucester, Carlisle, Hereford, York, Lichfield (Abb. 436, 437) weitergebaut wurde, steigerte sich die Freude an reicher, oft jedoch etwas eintöniger und langweiliger Dekoration. Als ob aber die nationale Phantasie darin etwas Fremdartiges erblickte, kehrt sie im 15. Jahrhundert (perpendicular style) zu den geraden Linien und horizontalen Abschlüssen zurück (Winchester). Nächst dem Tudorbogen sind für diese Stilepoche, deren Formensprache wieder mehr das charakteristisch Englische in den Vordergrund stellt, an dem Außenbaue die platt geschlossenen Stumpftürme, die Überhöhung der Seitenschiffswände mit Zinnen und stark verflachende Giebelbildung bezeichnend. Gitterartiges Stabwerk schließt die großen Fensteröffnungen, breitet sich jedoch auch als Ziermotiv über alle Wandflächen aus. Selbst die Gewölberippen unterlagen einer fast maßwerkartigen Behandlung. Den feinen Sinn der englischen Baumeister für das Dekorative und für reiche Gewölbebildungen (Fächergewölbe) mit oft tief herabhängenden Schlußsteinen lernt man besser in den oft reizenden Kapitelhäusern der Kathedralen und in kleineren Kapellen kennen (Abb. 438). Aus der letzten gotischen Periode rührt die Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei zu London her (1502—1520), in welcher



431. Zwischengeschoßanordnung in Chichester. (Nach Dehio und v. Bezold.)

432. Kathedrale zu Salisbury. (Nach Dehio und v. Bezold.)

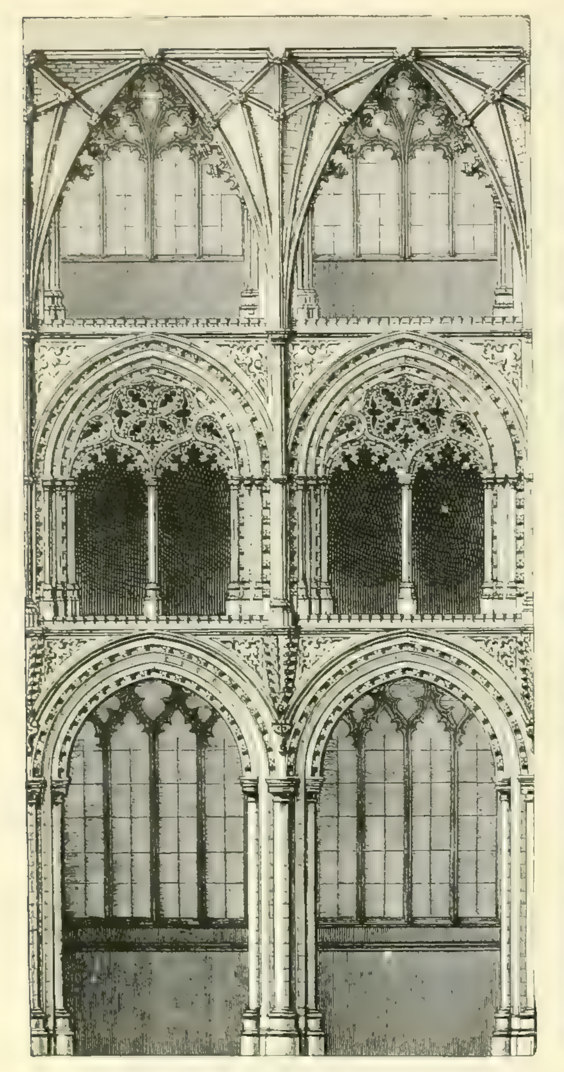


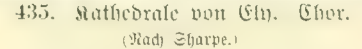
433. Kathedrale zu Salisbury. Grundriß.



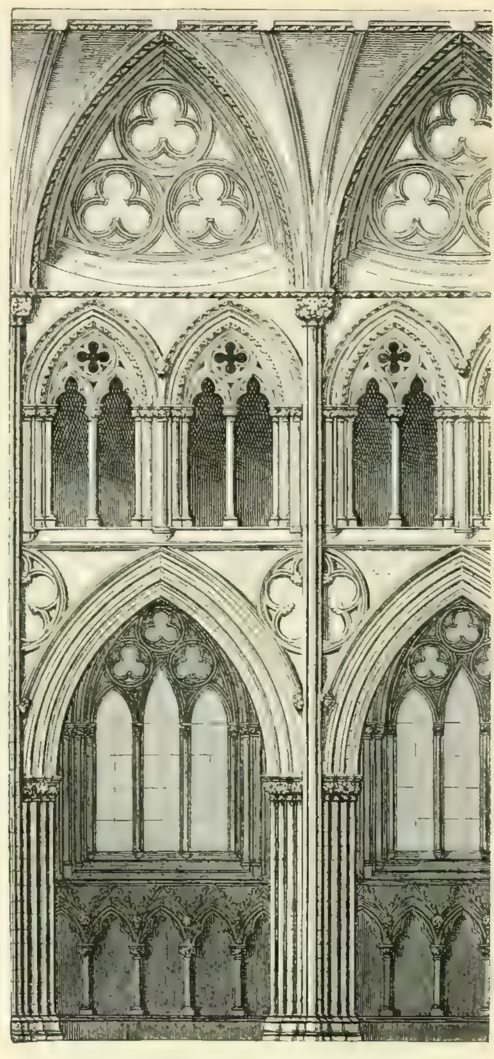
434. Kathedrale zu Lincoln.

insbesondere die fächerartigen Gewölbe und ihre kunstvollen Schlußsteine die Phantasie der Beschauer anregen und trotz manches Bizarren einen marchenhaften Reiz ausüben. An die Kathedralen schlossen sich die ausgedehnten Kreuzgänge mit weitgespannten Gewölben und prächtigen Fensterbildungen an, so in Salisbury, in Gloucester (Abb. 439, 1350—1410) oder in Durham (1400—1480).





435. Kathedrale von Ely. Chor.
(Nach Sharpe.)



436. Kathedrale von Lichfield. Schiff.
(Nach Sharpe.)

Mit vollem Rechte darf Nordfrankreich den Ruhm ansprechen, der gotischen Architektur die früheste und glänzendste heimische Stätte bereitet zu haben. Die führende Rolle, zu welcher sich Frankreich während der Kreuzzüge in der Bildung Europas emporgerungen hatte, prägt sich auch in der Kunst aus. Der stetig wachsenden Macht der Bürger unter dem Schutze des Königtums, dem Glanze des Ritterstandes dankt es den Aufschwung im 12. Jahrhundert. Man möchte sagen, beides spiegele sich in der gotischen Architektur ab. Die klare und zugleich kühne, streng folgerichtige Konstruktion entspricht dem selbstbewußten, verständigen bürgerlichen Geiste; die Überschwenglichkeit des Ornamentes, die Häufung gleichartiger Motive, die feine und zierliche Durchbildung derselben weckt die Erinnerung an die höfischen Epen, welche aus ritterlichen Kreisen hervorgingen. Auch in England empfing die gotische Architektur, allerdings erst nach starker Umformung, einen nationalen Charakter. Sie gewann hier eine so zähe Lebenskraft, daß sie auch dann noch gepflegt wurde, als sie in den übrigen Ländern längst einer neuen Bauweise gewichen war.



437. Kathedrale von Lichfield. (Nach Uhde.)



438. Westchor der Kings-College-Kapelle in Cambridge.

Deutschland. Die gleiche Bedeutung kann man der gotischen Architektur in Deutschland nur mit einiger Einschränkung zusprechen. Wir sind mit Recht stolz auf unsere drei rheinischen Dome: Freiburg, Straßburg, Köln, und unsere drei Donaumünster: Ulm, Regensburg und Wien. Die großartige Schönheit dieser Schöpfungen reiht sie ebenbürtig den französischen Werken an. Zweihundert Jahre früher erhoben sich freilich auf deutschem Boden Dome, welche eigener selbständiger Kraft den Ursprung verdanken und in ähnlicher Weise den Aufschwung der deutschen Nation unter dem Schutze der alten Kaiserherrlichkeit verkünden, wie jetzt die französisch-höfische

Kultur ihre künstlerische Blüte in der Gotik findet. Auch die Tatsache muß betont werden, daß die gotische Architektur in Deutschland keineswegs mit zwingender Notwendigkeit aus dem vorangehenden Baustile herauswächst. Von der späteren romanisch-deutschen Baukunst, insbesondere von der rheinischen, gibt es keinen unmittelbaren Übergang zur Gotik. Da jedoch die gotische Architektur, wenn auch zunächst einem besonderen Boden entsprossen, einer allgemein herrschenden, europäischen Kultur Ausdruck verlieh und auf diese sich stützte, mußte auch Deutschland sie aufnehmen. Sie gewann hier im Laufe der Zeiten wahrlich volles Heimatsrecht.

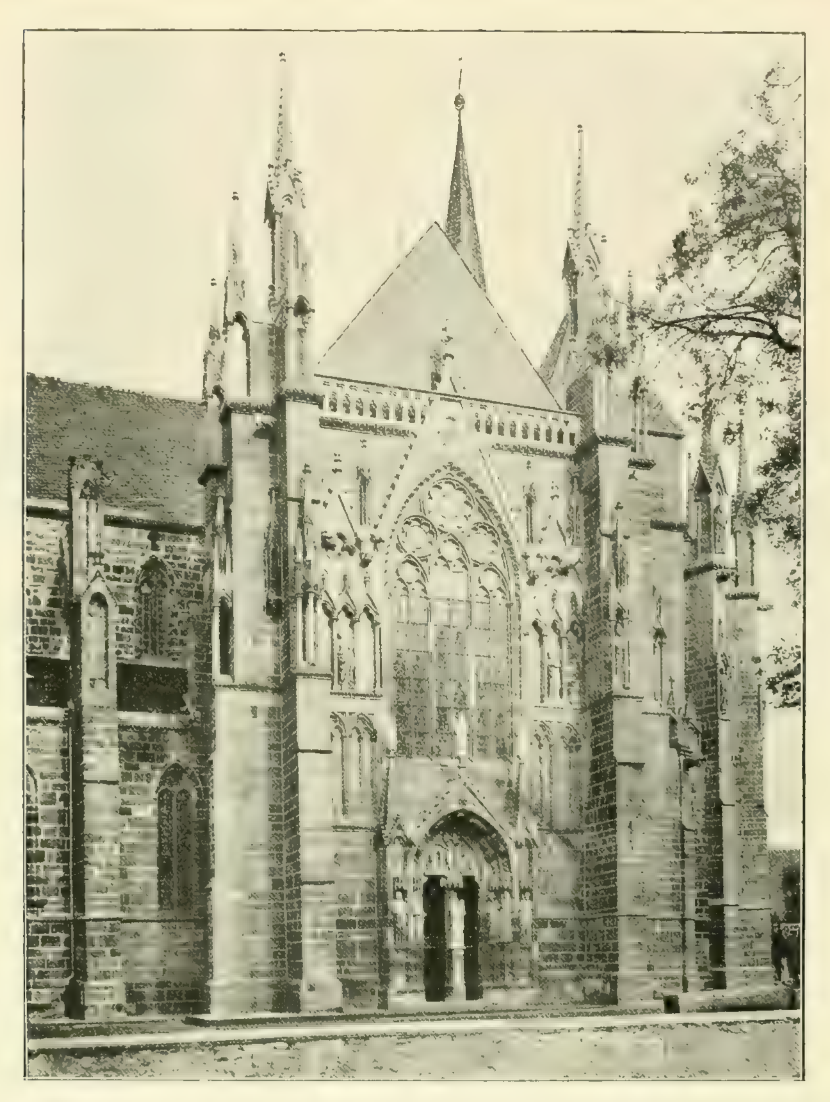
In Deutschland werden die frühesten Versuche im gotischen Stil erst im Anfange des 13. Jahrhunderts, also später als in England und vollends im nördlichen Frankreich, wahrgenommen. Es vergeht auch dann noch eine längere Zeit, ehe der neue Stil (opus francigenum genannt),



439. Kreuzgang in Gloucester. (Nach Uhde.)

dessen man sich beim Neubaue der Augustinerchorherrnkirche zu Wimpfen im Tal (Abb. 440, 1261–1278) ausdrücklich rühmte und als einer vielfach bewunderten Sehenswürdigkeit freute, hier vollkommen heimisch wird. Die weit überwiegende Zahl deutscher gotischer Bauten fällt in das 14. und 15. Jahrhundert; die ausgereifte und dann verfallende Kunst hat auf deutschem Boden mehr Denkmale aufzuweisen als die aus den ersten Keimen hervorsprießende Gotik.

Die Annäherung an die gotische Konstruktion wird bereits an dem Zehneck der Kölner Gereonskirche (s. Abb. 193 u. 194) wie an der Abteikirche in Heisterbach offenbar. Zu den frühesten Versuchen in der neuen Bauweise rechnet der Chor des Magdeburger Domes (Abb. 441), bald nach dem Brande von 1207 begonnen; vollständig in gotischer Weise ausgeführt erscheinen außer der Zisterzienserkirche zu Marienstatt in Nassau die 1243 begonnene, an den Dom zu Trier anstoßende Liebfrauenkirche (Abb. 442 u. 443) und die Elisabethkirche in Marburg



440. Schauseite des ausgebauten südlichen Querschiffes der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal.
(Nach Zeller, Stiftskirche zu Wimpfen im Tal. Restauriert.)

(Abb. 441 u. 445). Zwischen die Arme eines Kreuzbaues, dessen Vierung durch hohe Wölbung und den Turm hervorragt, schieben sich in der Trierer Liebfrauenkirche, vielleicht nach dem Muster von St. Yved zu Braisne bei Soissons, seitlich stets zwei niedrigere Kapellen, wodurch im Grundriß eine vom griechischen Kreuze ausgehende Zentralanlage in merkwürdiger Verbindung mit Umgang und Kapellenkranz, im Innern für den Beschauer eine Fülle schöner perspektivischer Durchblicke erzielt wird. Es fällt auf, daß die ältesten gotischen Bauten auf deutschem Boden eine gewisse Selbständigkeit in der Grundrißbildung und im Aufrisse zeigen. Denn auch die Elisabethkirche in Marburg darf trotz mancher Beziehungen zu anderen Bautypen auf Originalität der Anlage Anspruch erheben. Sie greift in der Chor- und Querhausanordnung auf Kölner Vorbilder zurück und ist in der wohl von Westfalen her übernommenen Hallenform errichtet; die Dienste wie die Streben beschränken sich auf die durch die Konstruktion gebotene Gestalt und Gliederung ohne weiteren Schmuck. Die Fenster bilden wie in Trier noch zwei Doppelreihen



441. Chor des Domes zu Magdeburg. (Hartung.)

übereinander: alles erscheint einfach, aber auf das klarste und mit vollem Verständis für das Notwendige geordnet. Vornehme Schlichtheit zeichnet den herrlichen Portalschmuck aus, der nicht die französischen Anordnungsgedanken einfach verwertet, sondern selbständige Hintergrunds-belebung des Tympanonfeldes durch Rosen- und Weinblätter findet.

Von den drei berühmtesten westdeutschen Domen, den Münstern zu Freiburg und Straßburg und dem Kölner Dome, ist nur der letztere im gotischen Stil ausschließlich errichtet. Die beiden anderen haben noch romanische Elemente, an welche gotische Teile angesetzt wurden; doch geben nur diese die Signatur für den ganzen Bau ab.

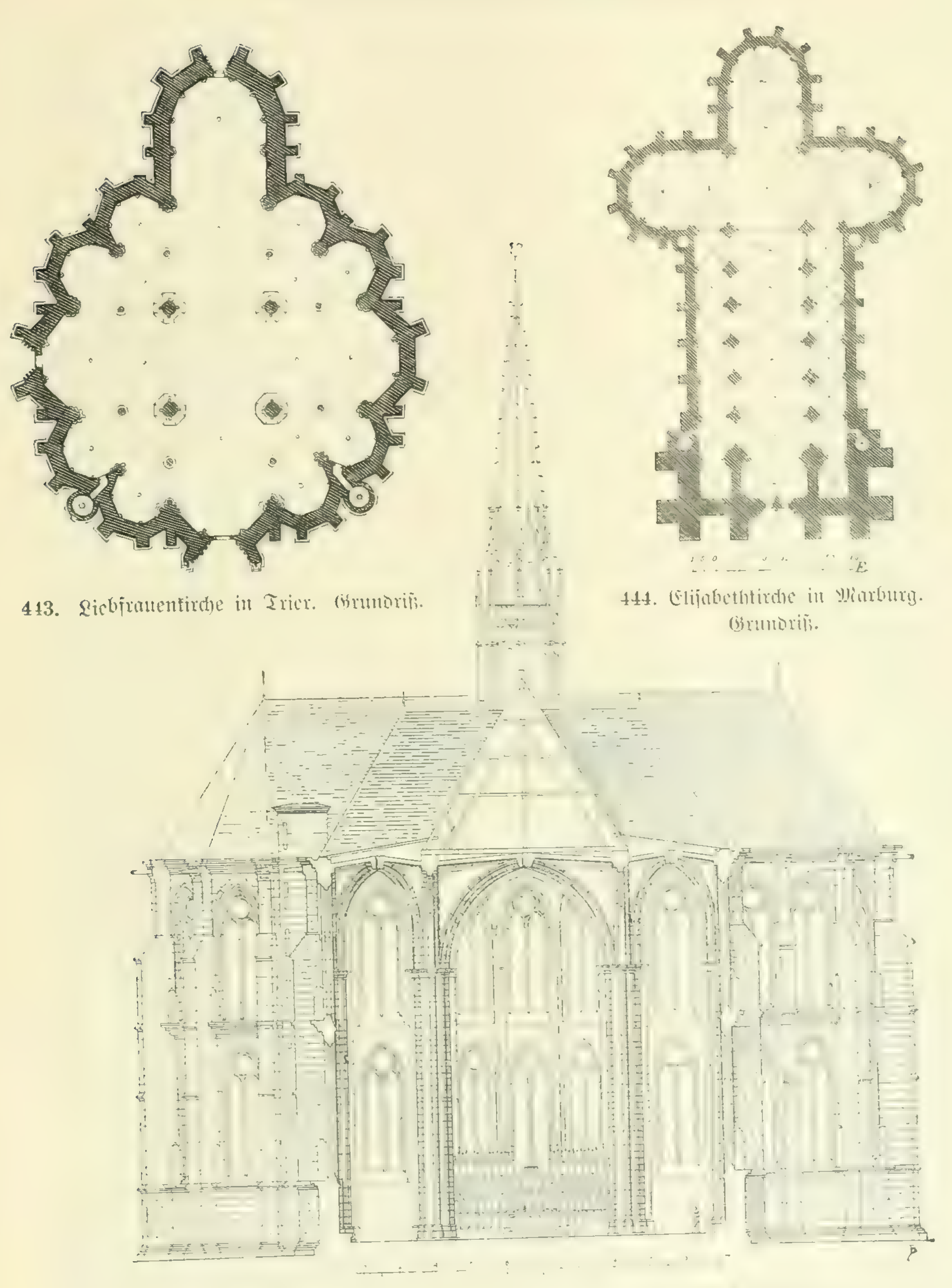
Schon der Grundriß des Münsters zu Freiburg im Breisgau (Abb. 446) deutet auf verschiedene Bauzeiten hin. Der älteste zum Münster von Basel und zur Stiftskirche von St. Ursanne im Berner Jura Beziehungen zeigende Bauteil ist das mit einer Vierungskuppel gekrönte, noch im romanischen Stile gehaltene Querschiff, an welches in der Mitte des 13. Jahrhunderts das drei-



442. Liebfrauenkirche in Trier.
(Originalaufnahme der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt.)

schiffige Langhaus angeschlossen wurde. Die oberen Turmteile, welche auf dem massiven Unterbau ohne weitere Vermittelung aufsitzen, datieren aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts. Der Freiburger Turm (Abb. 447) ist der älteste in rein gotischer Weise, mit durchbrochener Pyramide errichtete, zugleich der schönste. Neben ihm, aber in viel kleineren Dimensionen angelegt, zeigt noch der Turm der Liebfrauenkirche in Eßlingen aus den Jahren 1440—1471 (Abb. 448) die reinsten gotischen Formen. Als das Langhaus des Freiburger Münsters schon fertig stand, wurde östlich vom Querschiff der Chor mit Umgang und Kapellenkranz erbaut und 1513 geweiht.

Die fortschreitende Stilentwicklung während der Bauzeit wird ebenfalls am Straßburger Münster (Abb. 400, S. 281) offenbar. Aus der Zeit Bischof Werinhars (ca. 1015) stammen wahrscheinlich noch die Ostteile der Krypta her, sowie die Anlage des Chores. Zahlreiche Brände im Laufe des 12. Jahrhunderts hatten, insbesondere seit dem Jahre 1179, eine durchgreifende Erneuerung zur Folge. Zunächst wurde das stark ausladende Querschiff (der Nordflügel ist älter als der Südflügel) in Angriff genommen. An den Mittelpfeilern, welche jeden Flügel in vier

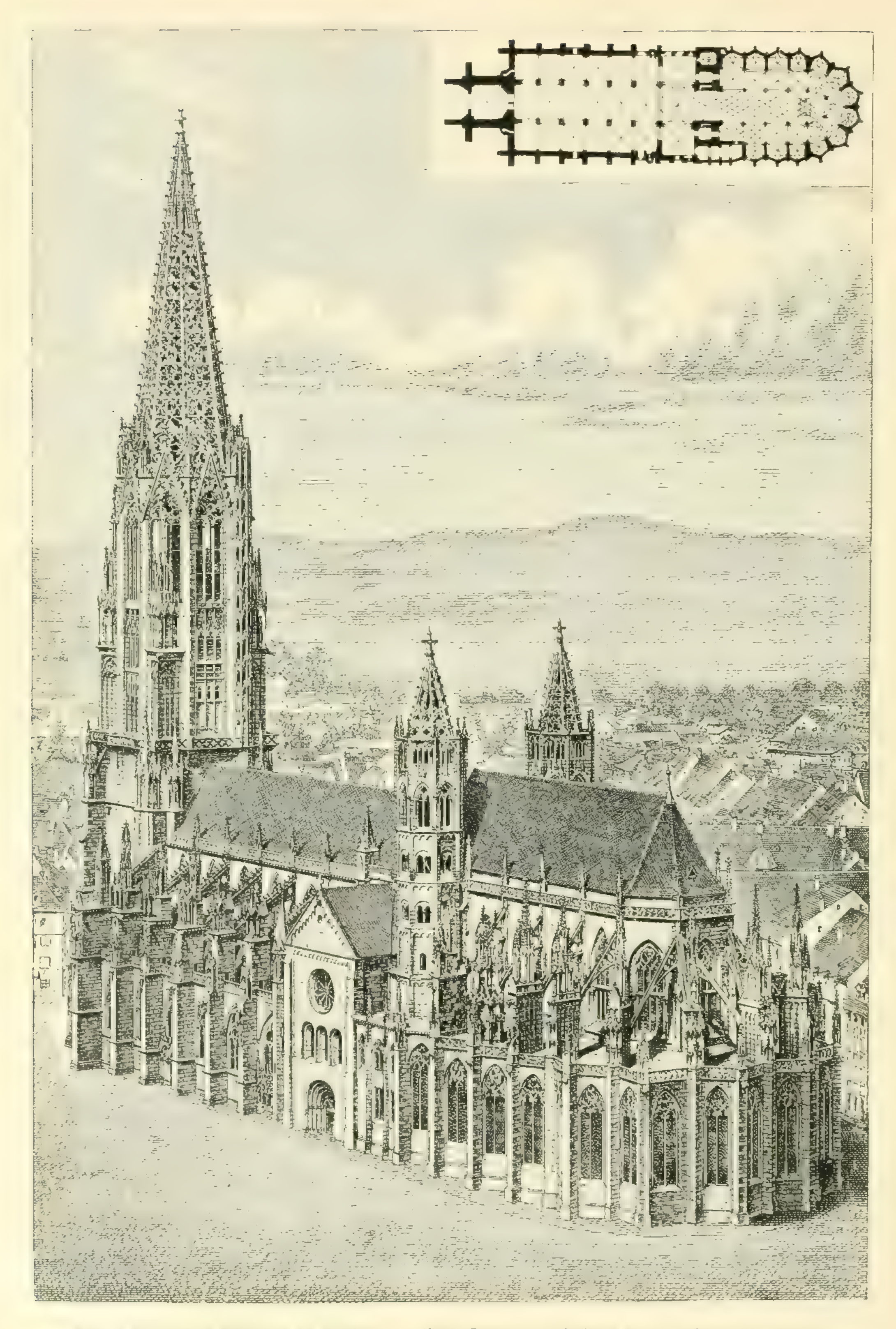


443. Liebfrauenkirche in Trier. Grundriß.

444. Elisabethkirche in Marburg. Grundriß.

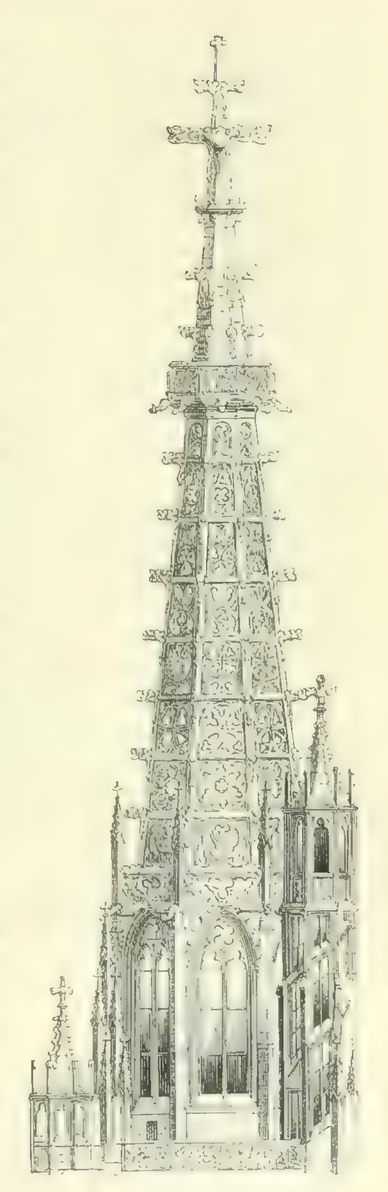
445. Elisabethkirche zu Marburg. Querschnitt. (Nach Moller.)

Felder teilen, erkennt man bereits das Eindringen gotischer Formen; ebenso weist die südliche Fassade des Querschiffes in der Aufeinanderfolge der Glieder auf den immer mehr sich steigernden Einfluß der neuen Bauweise hin. Im reinen gotischen Stile, ungefähr vom Jahre 1250 an, wurde das Langhaus errichtet (Abb. 449). Im Jahre 1275 erscheint das Werk bis auf die Fassade vollendet. Wie weit die Restauration des Langhauses nach dem Brande von 1298 sich erstreckte, darüber herrscht



446 u. 447. Das Münster zu Freiburg. (Nach Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst.)

keine Sicherheit, da wir über den Umfang des Brandes keine genaue Kunde besitzen. Mit dem Bau der Fassade ist für immer der Name des 1284 zum erstenmal genannten Meisters Erwin als des Schöpfers derselben verknüpft. Die für ihn übliche Bezeichnung „Erwin von Steinbach" kommt in keiner gleichzeitigen Urkunde vor; vollends mythisch ist die Existenz seiner kunstgeübten Tochter Sabina. Da Meister Erwin am 17. Januar 1318 starb, so können nur die unteren Teile der Fassade auf ihn zurückgeführt werden. Drei mächtige Portale füllen zwischen den Strebepfeilern den Raum des untersten Stockwerkes aus; über den mit Spitzgiebeln und Fialen geschmückten Portalen sitzt in der Mitte eine quadratisch eingerahmte Fensterrose, zu beiden Seiten Spitzbogenfenster; vor diesen steigen leichte Stäbe in die Höhe, gleichsam die Fassade mit leichtem Gitterwerk noch überspinnend. Schon das dritte Stockwerk, mit welchem der eigentliche Turmbau anhebt, zeigt eine Verringerung der Güte des Materials und eine Verschlechterung der Arbeit. Vollends abweichend von dem ursprünglichen Entwurfe erscheint der allein ausgeführte nördliche Turm von dem achteckigen Geschosse an. An seinen Ecken sind Schneckentürme, als Fortsetzung der Strebepfeiler, angebracht und auch der durchbrochene Helm ist von Treppentürmchen, in welchen die Treppe spiralförmig beinahe bis zur Laterne emporsteigt, begrenzt. Diese Anordnung stammt von Ulrich von Ensingen, der nach Klaus von Lahr 1399 als Münsterbaumeister angestellt wurde und bis zu seinem Tode am 14. Februar 1419 der Ausführung des Werkes vorstand. Als letzter Baumeister wird seit Juni 1419 Johannes Hültz aus Köln, der Vollender des durchbrochenen Turmhelmes, genannt. Im Jahre 1439 war das Straßburger Münster, wie es sich jetzt dem Blicke darbietet, im wesentlichen fertiggestellt.



448. Turmspitze der Frauenkirche zu Eßlingen.

Nach einer Feuersbrunst schritt man im Jahre 1248 zu rascher Erneuerung des Kölner Domes (Abb. 452). Mit dem Chore (Abb. 450) wurde der Bau begonnen; als dessen erster Meister gilt mit Recht Meister Gerard, der auch an der Benediktinerkirche in München-Gladbach tätig war. Nach der Einweihung des Chores 1322 wurden sofort Querschiff und Langhaus in Angriff genommen, 1516 aber die Bautätigkeit abgebrochen. Sie wurde erst nach vorhergegangener Restauration des Chores 1842 wieder aufgenommen und 1880 glorreich abgeschlossen. Hat der Architekt des Straßburger Münsters von den Kirchen in St. Denis, Notre Dame in Paris mannigfache Anregungen geschöpft, so erblickte der Kölner Dombaumeister sein Vorbild im Dome von Amiens und vielleicht auch in der Kathedrale zu Beauvais, deren Chorerrichtung hauptsächlich zwischen 1247—1269 fällt. Auf Amiens weisen die Chorteile des Kölner Domes deutlich hin. Umgang und sieben fünfseitige Kapellen schließen den siebenseitigen Chor ein. Wie die Anlage des Chores, so lehnt sich auch die Konstruktion der Einzelglieder an das französische Vorbild an. Selbständiger verfuhr dagegen der Kölner Meister, welcher nach Gerard und dessen Nachfolger Arnold (zuerst



449. Das Langhaus des Münsters zu Straßburg.
(Hartung.)

1279 als magister operis ecclesiae maioris genannt) das Werk leitete, bei dem Entwurfe des Langhauses. Vermutlich hat diesen Johann, Arnolds Sohn, welcher seit 1308 als Domwerkmeister auftritt und bis 1330 lebte, gezeichnet. Er gab auch dem Langhause, abweichend von Amiens, aber der Einteilung des Chores entsprechend, fünf Schiffe. Solche feste Konsequenz prägt sich überhaupt am Kölner Dome scharf aus. Wie alle Maße und Verhältnisse sich auf eine Grundeinheit zurückführen lassen, so wird auch die vertikale Tendenz im Aufbaue folgerichtig mit unerbittlicher Strenge, ohne jede erhebliche Unterbrechung durchgesetzt.

Als Grundmaß gilt in Köln die Breite des Mittelschiffes von Säulenachse zu Säulenachse = 50 römische Fuß. Den Seitenschiffen wurde die Hälfte, dem Querhause das Doppelte, der Achse des Chors das Dreifache des Grundmaßes gegeben. Einfache Verhältniszahlen liegen allen Maßen in der Längen- wie in der Höhenrichtung zugrunde. Wie unbedingt aber, mit den französischen Kathedralen verglichen, die vertikale Tendenz vorherrscht, beweist die Fassade, deren Komposition übrigens erst dem 14. Jahrhundert angehört, wie denn überhaupt auch am Kölner Dome die einzelnen Stufen der Stilentwicklung sich stark bemerkbar machen. Auffallend erscheint die Verschiedenheit der dekorativen Formen an den nördlichen (viel einfacheren) und südlichen Streben des Chores (Abb. 451, vgl. auch Abb. 380, 381 u. 394).

Rasch breitete sich im Laufe des 13. Jahrhunderts der gotische Stil in den Rheinlanden aus. Nordfranzösische Zisterzienserkirchen wurden für die Zisterzienserkirche zu Altenberg (1255) vorbildlich; die durch Aufschlüsse ihrer Baurechnungen hochinteressante Viktorskirche in Xanten griff auf den für die Trierer Liebfrauenkirche maßgebenden Anlagegedanken zurück. Noch teilweise mit romanischen Formen gemengt (Querschiff), tritt die Gotik uns an der Georgskirche in Schlettstadt im Elsaß entgegen. Der Bau war 1393 bis auf den Turm und den geraden, über einer Krypta angelegten Chor vollendet; letzteren begann Meister Erhard Kindelin 1414 in etwas reicheren, vom Straßburger Münsterbaue beeinflußten Formen. Dagegen fällt es auf, daß weder der im Elsaß vereinzelte Hallenbau St. Thomas noch Jung-St. Peter in Straßburg, ja nicht



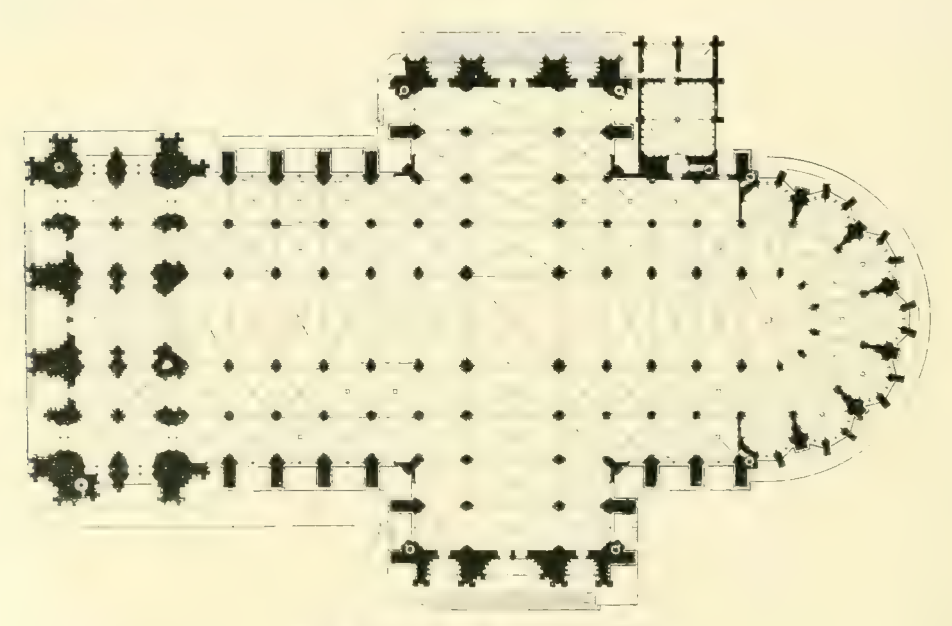
450. Blick aus dem Langhaus in den Chor des Domes zu Köln.

einmal die als ein Werk Meister Erwins angesprochene Florentinskirche zu Niederhaslach offenkundige Beziehungen zur Münsterbauhütte zeigt. Der spätgotischen Zeit gehört die Kirche des heil. Theobald in Thann (Abb. 453) mit der erst 1516 von dem Baumeister Remigius Valck vollendeten Turmpyramide an.

Wie am Oberrhein, so erhoben sich auch am Mittel- und Niederrhein zahlreiche und darunter oft stattliche Kirchen, zu denen die mit einem Doppelchore versehene Katharinenkirche in Oppenheim (Abb. 454) gehört. Berühmt sind vor allem die unter Straßburger Einflüssen entstandenen Fenster der Kapellenreihen zu beiden Seiten des dreischiffigen Langhauses, sowohl wegen der reichen Gliederung des Maßwerkes mit den prächtigen Fensterrosen, als auch wegen der Schönheit der Glasgemälde. Dagegen klingen die Maßwerkmotive, die Wimperge und Strebetürme des Oberbaues an Kölner Vorbilder an, deren Benutzung der seit 1280 als Werkmeister des Neubaues tätige Heinrich von Koldenbach angebahnt haben mochte. Die Choranlage mit den schräg gestellten Kapellen zwischen Apsis und Querschiff erinnert an die Anordnung in der Liebfrauenkirche in Trier, welche auch sonst noch an rheinischen Kirchen, z. B. in Ahrweiler, Xanten, und dann wieder, weit vom Rhein entfernt, bei der Nikolaikirche zu Anklam in Pommern oder zu Osterburg in der Altmark, sowie, wahrscheinlich durch unmittelbare französische Einflüsse hervorgerufen, am Dome zu Kaschau in Oberungarn wiederkehrt. Eine so reiche Chorentfaltung, wie sie an den Kathedralen aus der früheren gotischen Periode wahrgenommen wird, findet auf deutschem Boden selten Raum. Das erscheint selbstverständlich bei Pfarrkirchen oder den Klosterkirchen, welche jetzt nach der Einbürgerung der Bettelmönche und Predigermönche an vielen Orten in schneller Folge



451. Choransicht des Domes zu Köln.

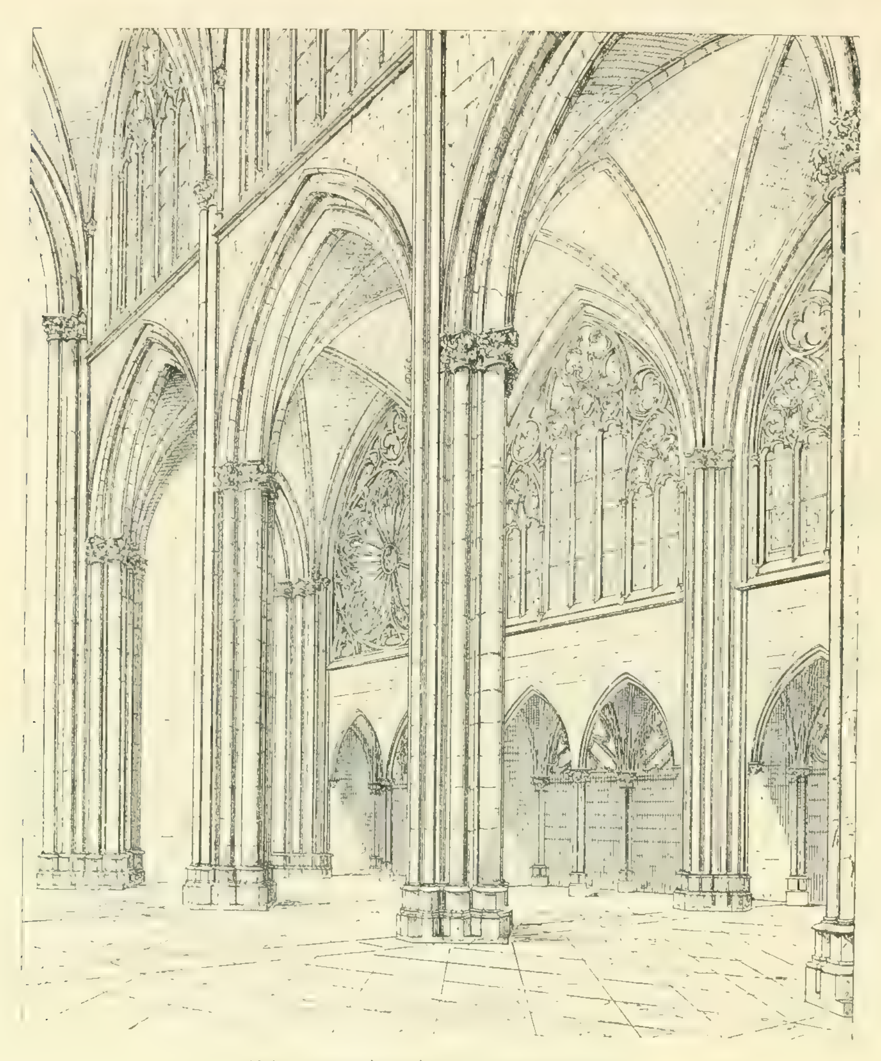


452. Grundriß des Domes zu Köln.

emporstiegen. Aber auch die großen Dome begnügen sich häufig mit einem ganz einfachen Grundrisse, der eigentlich nur die in Süddeutschland beliebt gewordene ältere Planbildung der Gotik anpaßt, aber von Beziehungen zu Frankreich nicht ganz frei ist. Als Beispiel kann der 1275 von Meister Ludwig, dem Steinmetzen (Magister Ludwicus Lapicida), angefangene Dom von Regensburg (Abb. 455) angerufen werden, dessen Konstruktionsgedanken sich bis nach Dijon zurückverfolgen lassen. Je anspruchsvoller die hauptsächlich von Konrad und Matthäus Roritzer erbaute Fassade, zu welcher ein breiter Treppenbau führt, auftritt, je reicher das dreischiffige Langhaus gegliedert erscheint, desto mehr fallen die schlichte Gestalt des Chores und der Abschluß der Nebenschiffe, der romanischen Sitte gemäß mit nur einer Apsis, auf. Auch am Stephansdom in Wien wird der bei Kathedralen sonst übliche Chorschluß vermißt. Der Chor, 1340 eingeweiht, zeigt drei nahezu gleichhohe Schiffe, welche in polygonen Apsiden endigen (Abb. 457). Dem Querschiffe sind Türme vorgebaut, von welchen der südliche, 1433 durch Hans von Prachatitz vollendete Turm vor Jahren eine durchgreifende Herstellung erfahren hat. Das Langhaus, 1446 von Hans Puchsbaum eingewölbt, wird in drei Schiffe geteilt; das Mittelschiff, nur wenig breiter und höher als die Seitenschiffe (Abb. 456), entbehrt eigener Fenster und besitzt mit jenen ein gemeinsames Dach. Langhaus und Querschiff sind mit Netzgewölben eingedeckt. Daß die österreichischen Länder frühe und lange einem eleganten Turmbau alle Aufmerksamkeit schenkten, beweisen außer den zierlichen Dachtürmchen in Gaming und Gairach der ebenso geistreich aufgebaute wie reizend durchgebildete Turm der 1355 vollendeten Kirche von Maria-Straßengel, der 1492 begonnene Turm zu Braunau in Oberösterreich, der 1519 durch Hans Lutz aus Schussenried fertiggestellte, reich durchbrochene (Abb. 458) Turmhelm der Pfarrkirche in Bozen und die



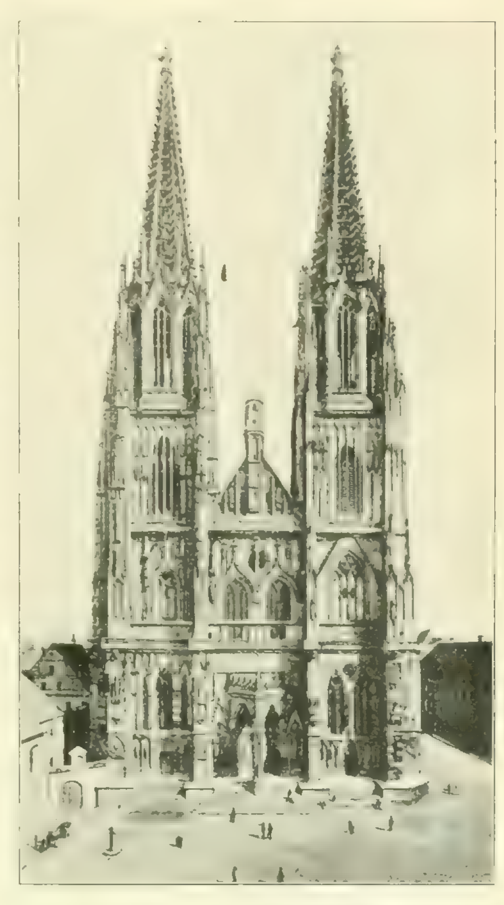
453. Theobaldskirche zu Thann.



454. Katharinenkirche zu Oppenheim.

durchbrochene kuppelartige Steinkrone der Kirche Maria am Gestade in Wien, eine durch Benedikt Kölbl 1534 abgeschlossene, sehr originelle Turmbauschöpfung.

Auch am Ulmer Münster, zu welchem 1377 unter werktätiger Begeisterung der Bürgerschaft der Grundstein gelegt worden, hat der Chor nur die Breite des Mittelschiffes, an die alte Apsisform erinnernd (Abb. 459). So schlicht der Chor erscheint, so mächtig und groß in allen Maßen tritt das Langhaus mit dem großartigen Westturme, der auf Ulrich von Ensingen zurückgeht, auf. Ursprünglich war es auf drei gleichbreite Schiffe angelegt, von welchen dem Mittelschiffe die doppelte Höhe der Seitenschiffe gegeben wurde. Die Rücksicht auf die Sicherheit des Baues, welcher zunächst ohne Streben errichtet wurde, gab im Anfange des 16. Jahrhunderts Anlaß, jedes Seitenschiff noch durch eine Säulenreihe zu teilen; das dreischiffige Langhaus, dessen einst herrliche Raumwirkung heute auch nicht mehr annähernd zu ihrer ursprünglichen Geltung kommt, wurde so in ein fünfschiffiges verwandelt. Wie dem Ulmer Münster, so fehlt auch der 1468 begonnenen Frauenkirche in München das Querschiff. Sie ist aus Backstein in Hallenform errichtet, von Kapellen begleitet, die zwischen die Strebepfeiler eingebaut sind, und zeigt die freien, luftigen

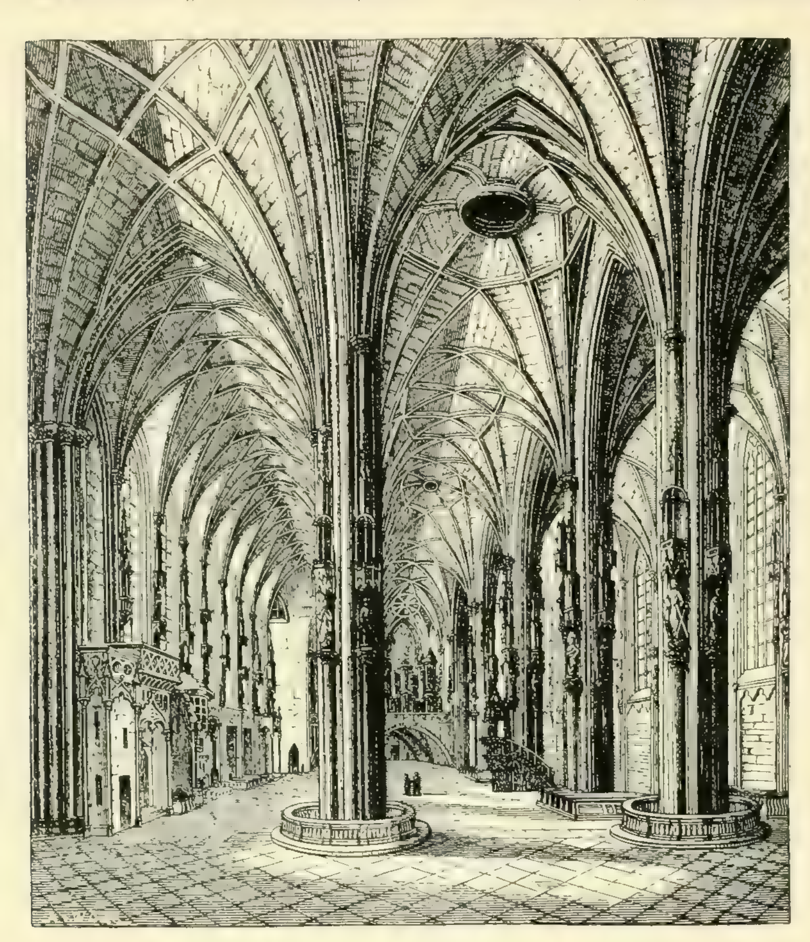


455. Dom zu Regensburg.

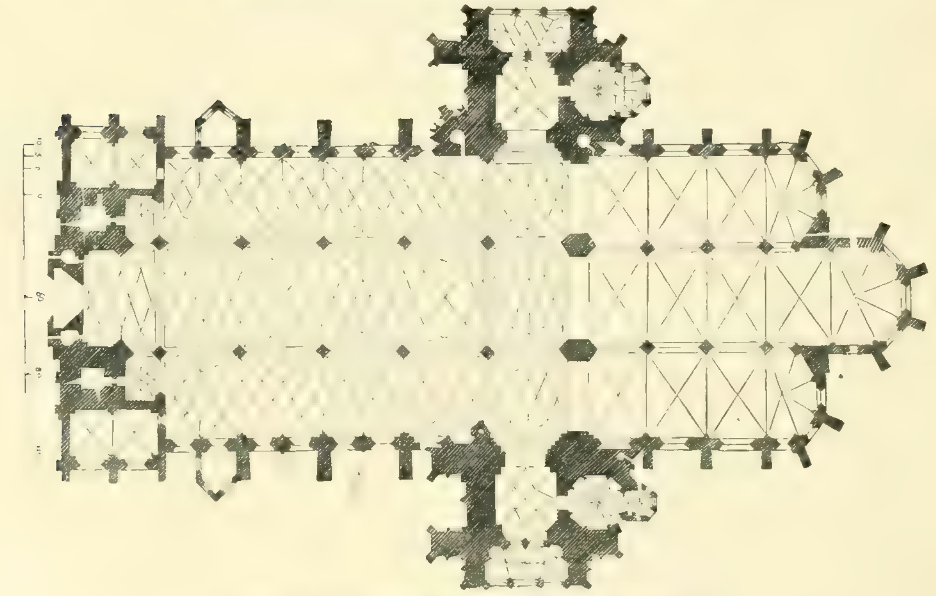
Verhältnisse, welche in der spätgotischen Architektur Deutschlands so beliebt waren. Die Martinskirche in Landshut mit ihrer im Hallenbaue alles überbietenden Höhenentwicklung und dem durch Hans von Burghausen errichteten 132,5 m hohen Turme sowie die erst 1525 vollendete Liebfrauenkirche in Ingolstadt gehören der gleichen Baugruppe an. Als konstruktive Leistung ganz besonderer Art ragt die 1330 von Ludwig dem Bayern begonnene, angeblich den Graltempel nachahmende Kirche zu Ettal hervor, über deren Zwölfecksgrundriß eine kühne Kuppelwölbung sich spannt.

Die österreichischen Länder wählten seit dem 14. Jahrhundert gern die Hallenanlage, welche in Schwaz (Abb. 460) sogar vierschiffig und doppelchörig ist. In Niederösterreich, Steiermark und in Südböhmen, erfreute sich die zweischiffige Halle einer ausgesprochenen Beliebtheit. Vereinzelt erstreckt sich die Zweiteilung sogar auf die Chorpartie. Auf ungarischem Boden, insbesondere im Bistume Szathmár, blieb man auch während der gotischen Zeit der Errichtung von Holzkirchen treu, deren Turmbildung z. B. in Vörösmart (Abb. 461) ebenso zierlich als elegant ist. Den französischen Kathedralentypus und die Hallenform verband der 1343 begonnene Chor der Zisterzienserkirche zu Zwettl in Niederösterreich. Als Vorbild diente eine französische Ordenskirche (Pontigny). Gleichfalls an dem französischen Muster, und zwar der Kathedrale von Narbonne, hielt der erste Meister des unvollendet gebliebenen Prager Domes, Matthias von Arras, fest (Abb. 462). Er begann 1344 den Bau, welchen nach seinem Tode der in Köln ausgebildete Peter von Gmünd oder Peter der Parlierer (Parler) fortsetzte. War Peter Parler von Gmünd auch der Schöpfer der Karlshofer Kirche in Prag (1377 eingeweiht), so gebührt ihm der Ruhm, die Kunst kühner Gewölbekonstruktion im Mittelalter auf die höchste Stufe gebracht zu haben. Über einem Achteck, für dessen Wahl wahrscheinlich der Grundriß der Aachener Pfalzkapelle vorbildlich war, wölbt sich eine Kuppel in der Form eines Sterngewölbes, wie sie so leicht, so kühn und so sicher von keinem gotischen Architekten wieder errichtet wurde. Jedenfalls dankten dem schwäbischen Meister und seiner Schule Prag und weiterhin das mittlere Böhmen die glänzendsten Baudenkmale aus dem 14. Jahrhundert, unter denen sich nächst der Bartholomäuskirche in Kolin die Barbarakirche zu Kuttenberg (Abb. 463) durch großen Formenreichtum auszeichnet.

Im nördlichen Deutschland nimmt der Dom von Halberstadt eine Ausnahmestellung ein. Der Bau rückte von Westen nach Osten vor, daher die Türme noch den Charakter des spätromanischen Stiles an sich tragen. Die Einweihung fand 1490 statt. Das dreischiffige Langhaus wird von einem weit vorspringenden Querschiffe durchschnitten; an den Chor, welcher von einem niedrigeren Umgange eingeschlossen ist, stößt die nach französischem Vorbilde heraustretende



456. Das Innere des Stephansdomes zu Wien.



457. St. Stephansdom zu Wien. Grundriß.



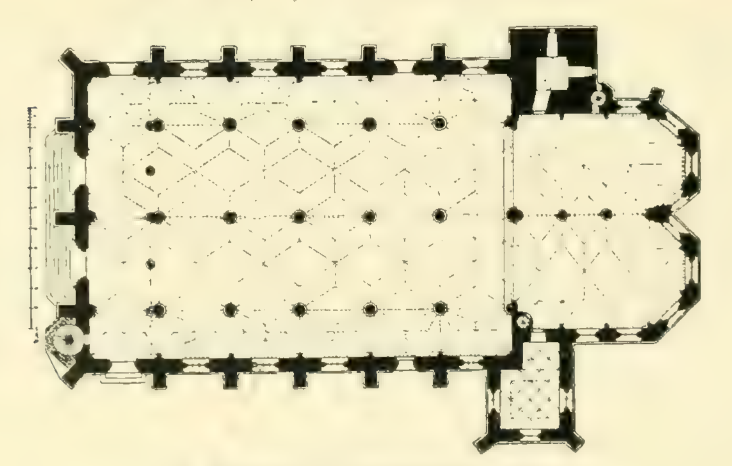
458. Turm der Pfarrkirche in Bozen.

Marienkapelle an. Bei aller Einfachheit und Selbständigkeit im einzelnen bleibt der Einfluß des französischen Kathedralstiles sichtbar.

Das Erschließen reichen Bergsegens im Erzgebirge begünstigte in den rasch aufblühenden sächsischen Städten eine rege Bautätigkeit. Der immer flacher werdende Chor verkümmerte und verschmolz mit dem Langhause zu einem Raume (Abb. 464), in welchem selbst die ab und zu ganz nach innen gezogenen Strebepfeiler die Unterbringung möglichst zahlreicher Kirchenbesucher nicht beschränkten, sondern erleichterten. Denn letztere fanden auf den Emporen Platz, die zwischen den Strebepfeilern meist das Langhaus begleiteten und sogar um den Chor herumgeführt wurden. Kunstvoll scheinende Stern- und Netzgewölbe greifen aus den einzelnen Schiffen ineinander hinüber. Das Äußere der breit hingelagerten Bauten blieb verhältnismäßig nüchtern und kahl. Tür- und Fensterumrahmungen verwerteten den auf sächsischem Boden gern benutzten Vorhangbogen. In diese Richtung lenkte zunächst die 1453 begonnene, durch Beziehungen zur Nürnberger Lorenzkirche interessante Marienkirche in Zwickau ein. Ihr folgten außer dem Langhause des Freiberger Domes die Annakirche in Annaberg, die Wolfgangskirche in Schneeberg, die 1546 vollendete Stadtkirche in Pirna und die Schloßkirche in Chemnitz. Vom Nordabhange des Erzgebirges drangen die bei Ausführung dieser Bauten zur Geltung kommenden Anschauungen nach dem benachbarten Böhmen herüber. Der Annaberger Kirchenbaumeister Jakob von Schweinfurt lieferte 1517 den Plan für den Neubau der Stadtkirche in Brüx, dessen Durchführung Jörg von Maulbronn übernahm; die Wölbung, die Emporen und ihr Schmuck blieben in lebendigster Fühlung mit Annaberg, während die Grundrißlösung sich jener der Liebfrauenkirche in Ingoldstadt näherte. Die durch Benedikt Rieth von Piesting errichtete Nikolauskirche in Laun oder das Langhaus der Stadtkirche in Aussig schließen sich eng der Gruppe der sächsischen Erzgebirgsbauten an. Die für sie geltende Hallenform verwendeten schon früher auch die stattlichen Dome in Meißen und Erfurt. Die dreitürmigen Fassaden wie bei St. Severi in Erfurt (Abb. 465) erfreuen sich in spätgotischer Zeit einer örtlich beschränkten Beliebtheit. Die Hallenform behauptete sich selbstverständlich in Westfalen, wo außer der Lamberti- und der Frauenkirche in Münster oder dem Dome zu Minden besonders St. Maria zur Wiese in Soest eine durch vornehme Raumgestaltung künstlerisch hochbedeutende Leistung darstellt (Abb. 466).

Das deutsche Backsteinbaugebiet. Im allgemeinen gehen die norddeutschen Baumeister, welche die wohl durch westfälische Einwanderer vermittelte Hallenform vorziehen und den Backstein als Material benutzen, ihren eigenen Weg und zeigen sich fremden Einwirkungen weniger

459. Münster zu Ulm. Südliche Seitenschiffe.



460. Grundriß der Pfarrkirche zu Schwaz.
Nach Berth. Riehl, Kunst an der Brennerstraße.

unterworfen, so daß die Eigenart des deutschen Volkstumes hier einen besonders kräftigen, frischen Ausdruck gewinnt. Die Seitenschiffe werden als Chorumgang weitergeführt und zwischen den nach innen gezogenen Strebepfeilern Kapellen angeordnet. Die Natur des Materials prägt sich auch in den Formen aus (vgl. S. 155). Die Pfeiler, meist achteckig gebildet, erscheinen nur schwach profiliert (Abb. 469), und selbst an den reicheren Portalprofilen wird man den Schwung und die Freiheit der Steinmetzarbeit vergebens suchen. Auch das fast auf die mecklenburgisch-baltische Gruppe beschränkte Strebesystem tritt mehr zurück, ebenso der Fialen- und Maßwerkschmuck. Der Charakter des Massenhaften herrscht vor, im Innern und an den meist nüchternen äußeren Mauern. Doch fehlt es nicht an wirkungsvollen Elementen und dekorativen Gliedern. Die Wölbungen werden zu bedeutender Höhe emporgeführt, leicht und frei gebildet; außer dem von dem romanischen Stile herübergenommenen Bogenfriese (Abb. 468) dienen namentlich die Formsteine und die farbigen glasierten Ziegel zu ornamentalen Zwecken. Die Formsteine gestatten, das durchbrochene Maßwerk, dessen Motive im allgemeinen sehr einfach bleiben, auch reicher nachzubilden; sie überziehen wie leichtes Gitterwerk die Wandflächen (Abb. 470). Durch die gebrannten und glasierten farbigen Ziegel, die, in wechselnden Schichten geordnet, zu verschiedenen Mustern zusammengesetzt werden, kommt Leben und Gliederung in die sonst toten Massen. Außer den Portalwänden erfreuen sich namentlich die hohen Giebel des reichsten Schmuckes (Abb. 467).



461. Die Holzkirche in Vörösmart.
Mitteil. der k. k. Zentral-Komm.

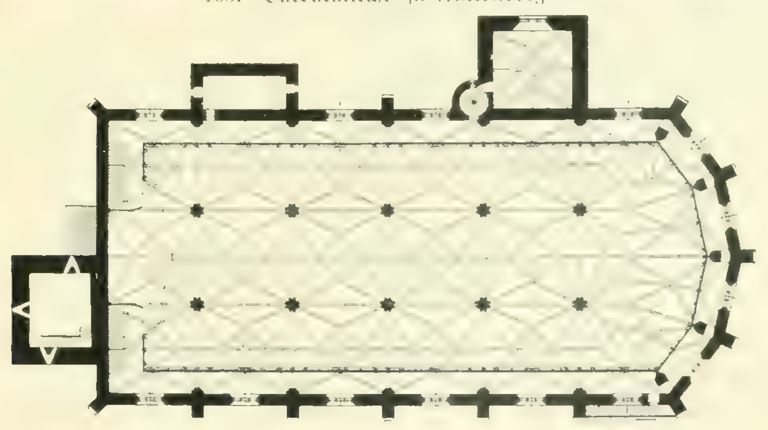
Von allen Landschaftsstilen besitzt der Backsteinbau das weiteste Geltungsgebiet. Er herrscht in der Mark Brandenburg, wo zuerst während der Regierung Karls IV. und dann wieder im 15. Jahrhundert zahlreiche stattliche Kirchen (Brandenburg an der Havel, Stendal, Prenzlau, Tangermünde und andere) emporstiegen; er ist in Pommern und Mecklenburg (Doberan, Rostock) heimisch, und nimmt namentlich in den Hansastädten (Lübeck, Wismar, Danzig) und im preußischen Ordenslande (Thorn, Frauenburg) einen glänzenden Aufschwung. Bei aller Verwandtschaft untereinander zeigen doch die Werke je nach der Bestimmung (Kloster-, Pfarr- oder Ordenskirche), nach der landschaftlichen Überlieferung, nach der Schule des Meisters besondere, sie unterscheidende Merkmale. In der Mark werden Hausteinformen am häufigsten und glücklichsten in der Ziegel-



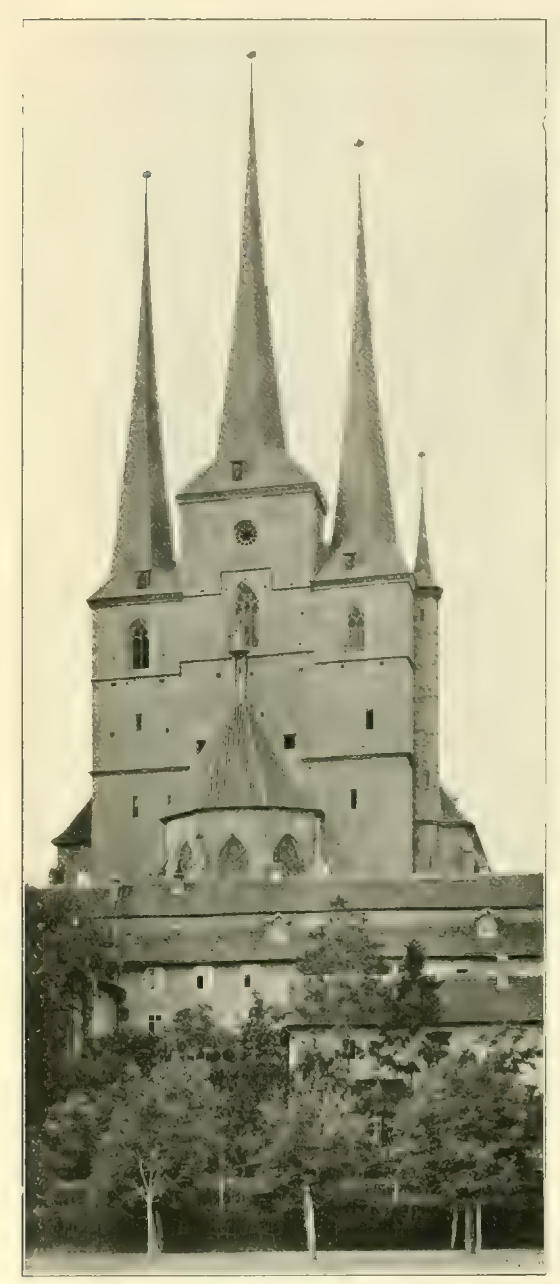
462. Das Innere des Prager Domchors.

dekoration nachgebildet. Die Kirchen des deutschen Ordens lassen trotz Bevorzugung der dreischiffigen Hallenanlage mit flach geschlossenem Chore an einzelnen Zügen merken, daß der Orden zuerst im Oriente und in Italien sich niedergelassen hatte. Plastische Inschriftenfriese, aus farbigen Tonplatten hergestellt, an der Jakobskirche zu Thorn, im Frauenburger Dome weisen auf siziliansichen, weiter arabischen Einfluß hin; ebenso haben die Doppelarkaden in den Höfen der Ordensschlösser (Heilsberg) einen südlichen Ursprung. Bestimmend wirkt auch das Muster einer besonders angesehenen Kirche. Solches gilt z. B. von der seit 1276 im Bau begriffenen Marienkirche zu Lübeck (Abb. 471). Wie die niedrigen Seitenschiffe, der Chorumgang und die Chorkapellen zeigen, hält sie noch im Grundriß an dem zuerst in Frankreich durchgeführten Kathedralsystem mit Zusammenziehung des Kapellenkranzes und des Chorumganges unter einem gemeinsamen Wölbungsschlußsteine fest. Die Behandlung der Dienste, der Streben und insbesondere der Türme offenbart aber schon die klare, folgerichtige Einfachheit, welche die Backsteinbauten des deutschen Nordens auszeichnet. Die Fächer- oder Palmenwölbung der 1310 vollendeten Briefkapelle ist eine der hervorragendsten Leistungen der Backsteintechnik. Die Marienkirche wurde nicht bloß der Stolz der Stadt, sondern auch das Muster, nach welchem sich die Baumeister der deutschen

463. Barbarakirche zu Kuttenberg.



464. Grundriß der Wolfgangskirche in Schneeberg. (Nach Steche.)

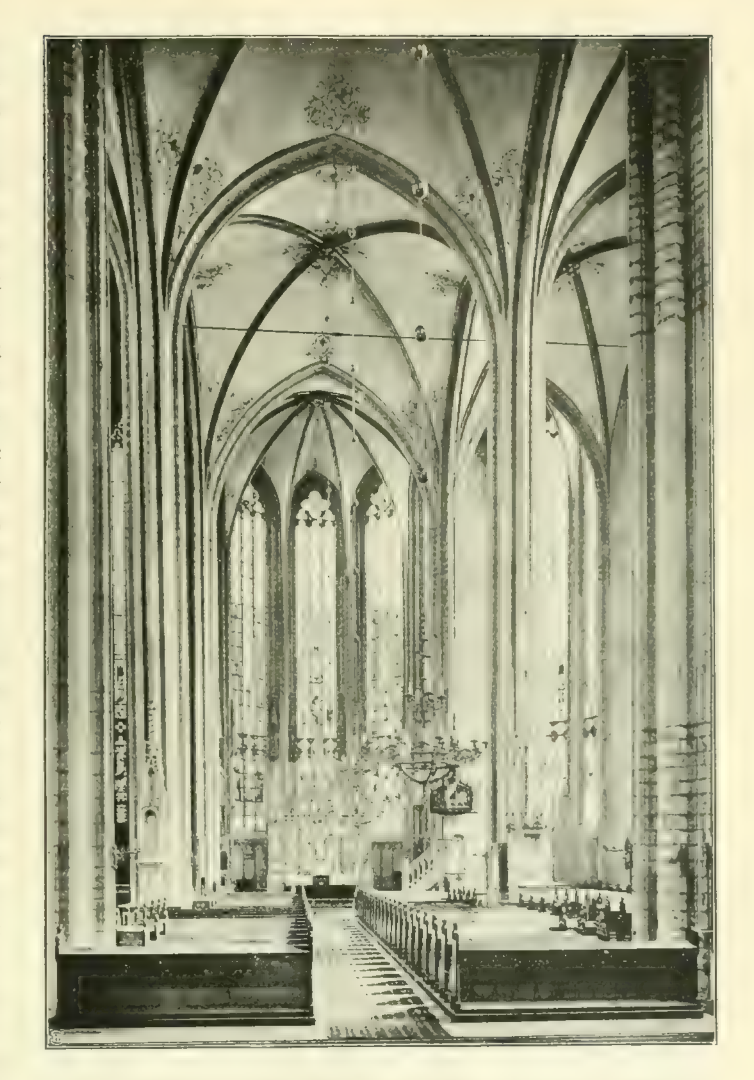


465. St. Severi in Erfurt.
Originalaufn. d. Kgl. Preuß. Meßbildanstalt.

Küstenlande bildeten. Und selbst wo sie nicht als Vorbild diente, hat die zwingende Natur des Materials, dann in weiterer Linie die Gemeinschaft der Anschauungen, Sitten und Interessen einen Zug der Verwandtschaft in die Sprache der Kunst gebracht. Wenn man sich den alten Hansastädten nähert, begrüßen die gewaltigen Kirchen mit ihren hochragenden Türmen das Auge wie die riesigen Orlogschiffe, auf welchen die Hansafahrer sich die nordische Welt tributpflichtig machten und ihren Städten Reichtum zuführten. Überall und immer bringen hier die Bauten die Erinnerung an die Wurzeln des Lebens und der Wohlfahrt der Küstenstädte nahe. Wie der Verstand der Bewohner wenige, aber fest und klar geschaute Ziele verfolgt, so bewegen sich auch ihre Phantasie und ihr Formensinn sicher und kräftig in bestimmten Richtungen. Der Stilwechsel kommt auf dem Gebiete des norddeutschen Backsteinbaues, dessen Anschauungen auch die Bautätigkeit Breslaus und Krakaus bestimmen, weniger in Betracht als anderwärts. Die gotischen Werke nehmen mannigfache romanische Elemente herüber; Züge des gotischen Stiles vererben sich auch auf die Schöpfungen des 16. und 17. Jahrhunderts, welche man gemeinhin als Produkte der Renaissance bezeichnet. Ebenso vermischen sich öfter als sonst die Grenzen kirchlicher und profaner Architektur; die letztere tritt mehr in den Vordergrund und wetteifert an Tüchtigkeit und Bedeutung mit den kirchlichen Anlagen.

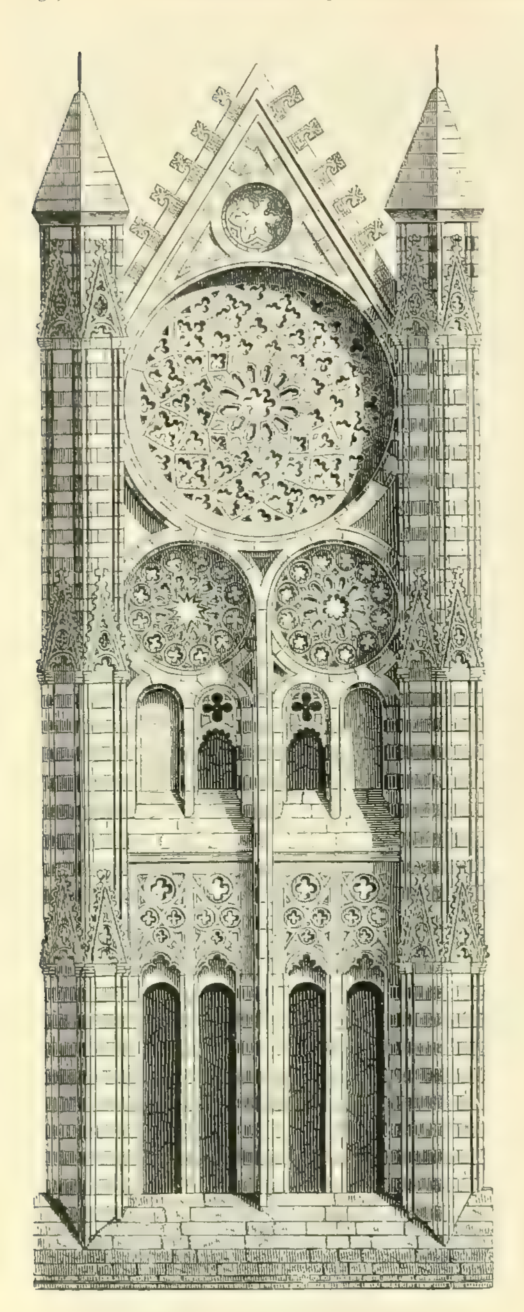
Die skandinavischen Länder. Die Bautätigkeit der skandinavischen Länder entwickelte sich unter englischen, norddeutschen und französischen Einflüssen. Englische Frühgotik bestimmte den Bau des Olafoktogons und des langgestreckten Chores im Dome zu Drontheim, welcher mit seiner das Langhaus abschließenden zweitürmigen Westfront und mit fünf Portalen zu den stattlichsten Kathedralen des 13. Jahrhunderts zählte. Denselben Stilanschauungen folgten der nach 1272 entstandene Domchor in Stavanger und der Umbau mancher norwegischen Kirchen, welche im 13. und 14. Jahrhundert gern den langgestreckten, geradlinigen Chorschluß wählten. Ihnen näherte sich der um 1300 umgebaute Chor des Domes zu Skara (Abb. 472), der wieder für mittelschwedische Kirchen, wie die Hallenanlage St. Nikolaus in Oerebro, vorbildlich wurde.

Vom norddeutschen Backsteinbaue wurden die Kirchen Schwedens und Dänemarks abhängig, die bald geradlinigen (Sigtuna, Söderköping), bald dreiseitigen Chorschluß erhielten. Ersterer begegnet bei dem Dome in Aarhus, letzterer in Verbindung mit einem Umgange bei der Frauenkirche in Helsingborg. Die zweischiffige Querhausanlage der Peterskirche in Malmö, deren Chor mit reduziertem Kapellenkranz auf lübeckische Vorbilder hindeutet, verwertet eine Anordnungseigenheit der Zisterzienserkirche in Doberan. Schwedens größter Backsteinbau ist der 1287 von Etienne de Bonneuil begonnene Dom zu Upsala (Abb. 473); sein Chorumgang und Kapellenkranz entsprechen französischer Anordnung, andere Einzelheiten weisen auf Brügge und Lübeck zurück. Nach dem Vorbilde der Sainte Chapelle in Paris errichtete man die Apostelkirche in Bergen. Auf Gotland wurde das Hallensystem schon frühe Regel; doch gelangte eigentlich nur in Wisby, dessen Katharinenkirche der schönste Kirchenbau Gotlands ist, die Gotik zur vollen Entwicklung. Zweischiffige Anlagen, zu denen die Georgskirche in Wisby zählt, verwenden oft platten Chorschluß. Die gotländischen Kirchen, welche das Querhaus ganz fallen ließen, liebten die Anordnung vieler Portale; an ihren Kapitellen erscheint ab und zu noch im 13. Jahrhundert das englisch-normannische Faltenmotiv. Gotländische Formensprache beherrscht das Südportal des Domes in Linköping, dessen Chor im 15. Jahrhundert vom Meister Gerlach von Köln umgebaut wurde. Der Einfluß gotländischer Kunst erstreckte sich frühe nach Estland und Livland. Der basilikale Dom zu Abo und die Backsteinhallenkirche zu Hattula in Finnland reihen sich der skandinavischen, beziehungsweise norddeutschen Denkmälergruppe an.

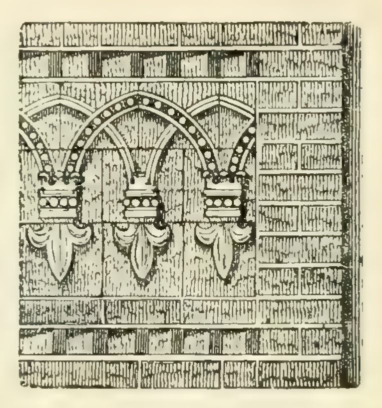


466. Inneres der Kirche Maria zur Wiese in Soest. (Hartung.)

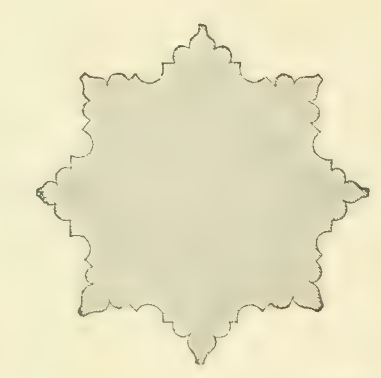
Klosteranlagen in Mittel- und Nordeuropa. Der vornehmste und wichtigste Gegenstand mittelalterlicher Bautätigkeit ist die Kirche. Doch wird namentlich in der gotischen Periode auch die Profanarchitektur eifrig gepflegt. Man empfängt erst dann das richtige Bild vom Bauleben



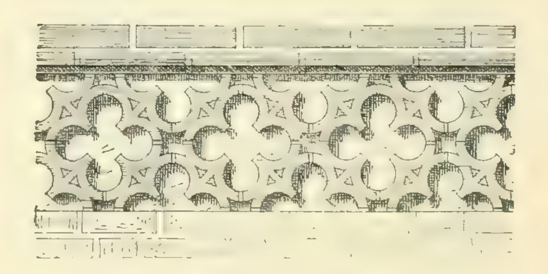
467. Von der Katharinenkirche zu Brandenburg. (Nach Adler.)



468. Fries von der Dominikanerkirche zu Krakau.



469. Grundriß eines Pfeilers der Jakobskirche zu Rostock.



470. Fries vom Kroepelinertor in Rostock.

im Mittelalter, wenn man nebst den Kirchen auch die Klöster und Burgen, die Rathäuser und Zunfthäuser, die Stadttore und Stadttürme zur Betrachtung heranzieht.

Das goldene Zeitalter des Klosterbaues war vorüber, als der gotische Stil aufkam. Die seit dem 13. Jahrhundert in den Städten errichteten Klöster der Bettel- und Predigermönche (Franziskaner, Dominikaner) haben seltener eine künstlerische Bedeutung. Im Sinne der Zisterziensereinfachheit behandelten diese Mönche das Äußere ihrer auf reichen Turmschmuck verzichten-



471. Marienkirche zu Lübeck.

den Kirchen ziemlich nüchtern und einfach, ließen das Querhaus fallen und strebten die Schaffung großer Predigträume an. Beachtenswerte Schöpfungen beider Orden erhielten sich in Basel, Konstanz, Köln, Straßburg, Eßlingen, Regensburg, Erfurt, Iglau, Budweis, Krakau. Sie wurden größtenteils von den Bauhandwerkern der Städte errichtet, in deren Mauern das Kloster lag. Trotz der Beschränkung auf das unbedingt Notwendige gewann die durch Franziskaner und Dominikaner geförderte Bautätigkeit namentlich in Deutschland bestimmenden



472. Dom zu Skara.

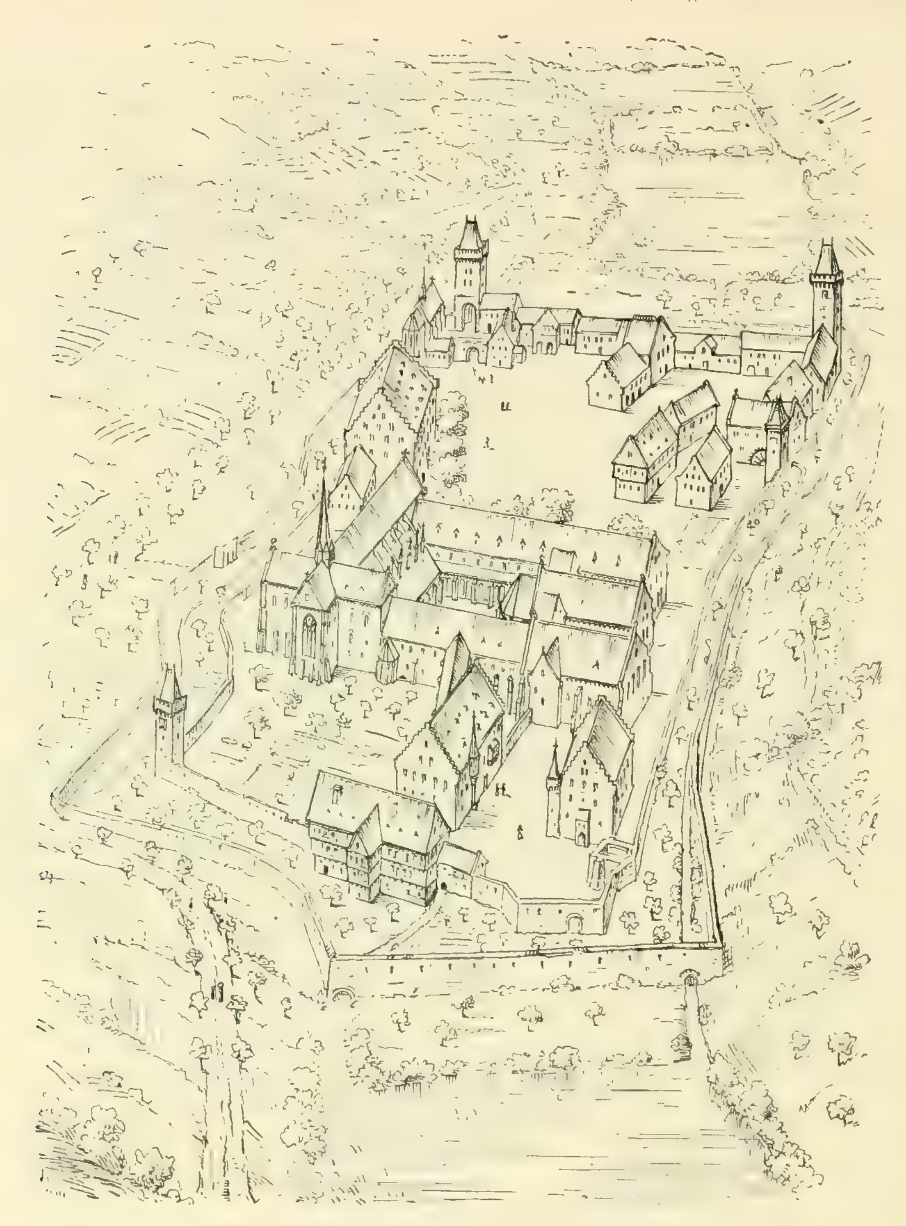
Einfluß auf die Kirchenanlagen der Städte. Die französischen Dominikaner erreichten in zweischiffigen Hallenkirchen (Jakobinerkirche in Agen und Toulouse) reizvolle Wirkungen. Wie ausgedehnt und stattlich erscheinen gegen die Klöster der Bettel- und Predigermönche die Abteien der älteren grundbesitzenden Orden, der Benediktiner und Zisterzienser, welche vom 10. bis in das 12. Jahrhundert so zahlreich errichtet wurden. Diese Klöster, ursprünglich in der Weise der Königshöfe angelegt, umspannen eine große Bodenfläche, bargen innerhalb ihrer Mauern mannigfache Häuser, Höfe, Gärten, kurz alles, was eine größere Gemeinde zur Notdurft und zur bequemeren Ausstattung des Lebens bedarf; sie sind dem Kern städtischer Anlagen vergleichbar und enthalten regelmäßig auch einzelne künstlerisch geschmückte Räume. Das Kloster, in der Regel an der Südseite der Kirche angelegt, stößt mit der letzteren unmittelbar zusammen. Den Mittelpunkt des Baues bildete der Klosterhof, oft mit einem Brunnen geschmückt, von Arkaden, den Kreuzgängen, umgeben, an welche sich die inneren Klosterräume, das Kapitelhaus oder die Beratungsstube, die Wohn- und Schlafsäle (Dormitorium), der Speisesaal (Refektorium) an-

schlossen. Im weiteren Umkreise erhoben sich, gleichsam Quartiere oder Viertel bildend, die Gebäude, welche ökonomischen Zwecken und dem Handwerksbetriebe dienten; weiter die Schule, das Krankenhaus und die Wohnung des Abtes, welcher wegen seiner zahlreichen weltlichen Beziehungen außerhalb der engeren Klausur seinen Sitz aufschlug. Im Laufe der Jahrhunderte sind die alten Klosterbauten teils ganz zerstört, teils (in den katholisch gebliebenen Ländern) durch neue Anlagen ersetzt worden, so daß sich nur wenige Klöster unversehrt bis auf unsere Tage erhalten haben. Von dem umfassenden, durch das scharfsinnig erdachte System seiner Wasserleitung berühmte Kloster, welches sich an die Kathedrale von Canterbury anlehnte, gibt uns nur ein Plan aus dem 12. Jahrhundert Kunde. Kapitelhäuser im spätgotischen Stile (Salisbury, Lincoln und andere) bieten uns fast allein eine Anschauung von der reichen Kunstpflege in englischen Domstiften. Nur durch alte Ansichten erfahren wir Näheres über die glänzenden Klosteranlagen der Cluniazenser und Zisterzienser in Frankreich. Auf deutschem Boden dürfen wir wenigstens noch mehrfach alte Kreuzgänge mit reicher künstlerischer Ausstattung (Heiligenkreuz und Klosterneuburg bei Wien und andere) bewundern. Ziemlich vollständig erhalten und als Beispiele mittelalterlicher Klosteranlagen lehrreich sind die Baulichkeiten der Abteien Maulbronn (Abb. 474) und Bebenhausen in Schwaben, Hohenfurt in Böhmen und der Zisterzienserklöster Pelplin und Oliva in Westpreußen. Die nordfranzösischen Anlagen Longpont, Châlis und Ourscamp mit seinem berühmten Krankensaale erlangten für Altenberg Vorbildlichkeit. Doberan und Dargun hielten die an der Lübecker Marienkirche und am Lübecker Dome gewählte Verbindungsweise von Chorumgang und Kapellenkranz fest; vornehme Frühgotik bieten die stattlichen Überreste von Chorin und Hude und die großartige Zisterzienserkirche in Ebrach.



473. Der Dom in Upsala.

Im skandinavischen Gebiete übernahm der von der heil. Brigitta gestiftete, 1370 vom Papste bestätigte Orden die Aufgaben der Franziskaner und Dominikaner. Die nach den Angaben der Ordensstifterin 1388–1430 ausgeführte Klosterkirche zu Wadstena in Schweden, eine dreischiffige Hallenanlage (Abb. 475), wurde mit ihrer Anordnung zweier Chöre – für Mönche und Nonnen –, mit den Beichtzellen und Emporen für andere Bri-

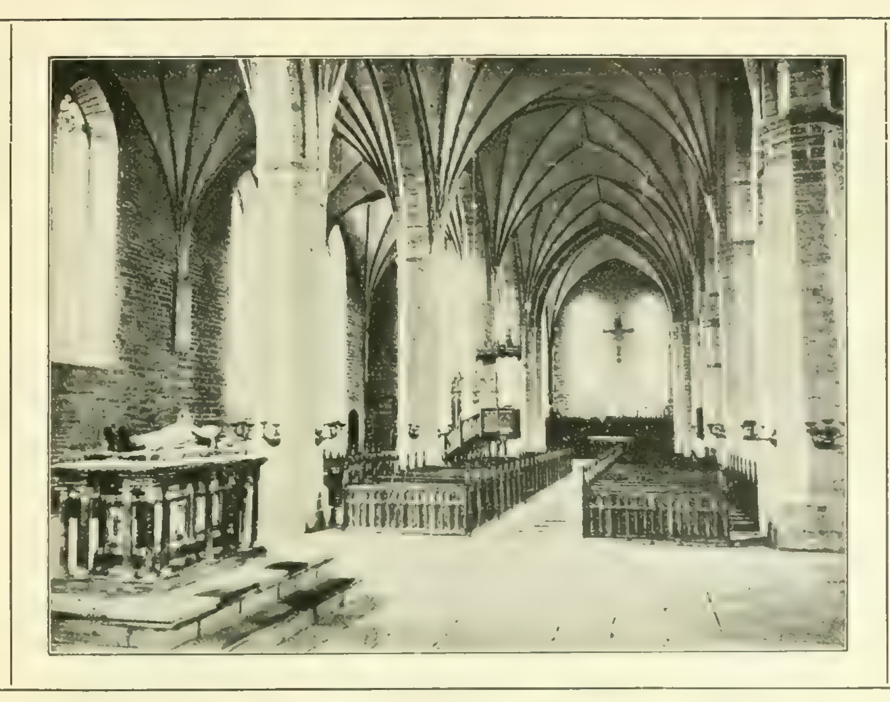


474. Abtei Maulbronn aus der Vogelperspektive.

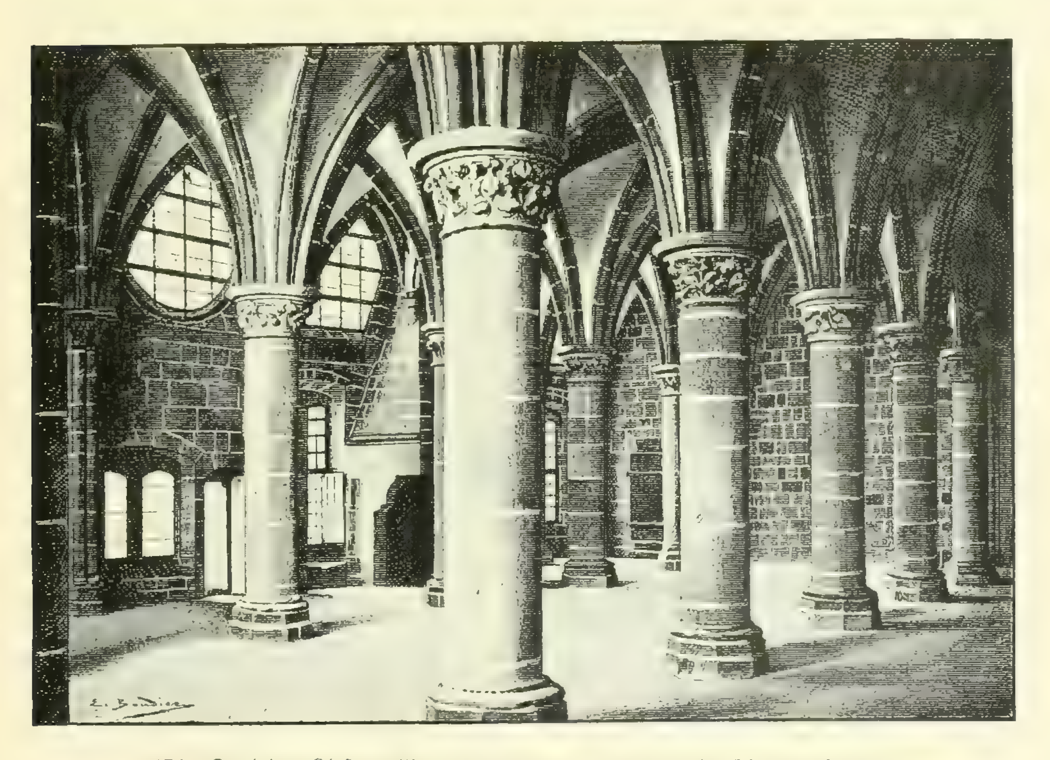
gittinerklöster vorbildlich, so für Maribo und Mariager in Dänemark, für Reval und Danzig, für Gnadenberg in Bayern.

Wie eine trotzige Burg präsentiert sich die hoch am Meeresstrande emporstrebende Abtei Mont Saint Michel, in welcher ein prächtig gewölbter Saal (Abb. 476) aus der Zeit Philipp Augusts und der säulengetragene Kreuzgang vorzügliche Schöpfungen normännischer Baukunst darstellen. Mit all den genannten Denkmälern des Klosterbaues können sich die Überreste englischer Anlagen in Lacock Abbey, Much Wenlock oder Melrose nicht messen.

Eine merkwürdig späte Gruppe gotischer Klosterkirchen sind die belgischen Jesuitenkirchen. Am 2. April 1601 wurde der Grundstein zu der dreischiffigen Hallenkirche



475. Inneres der Klosterkirche zu Wadstena.



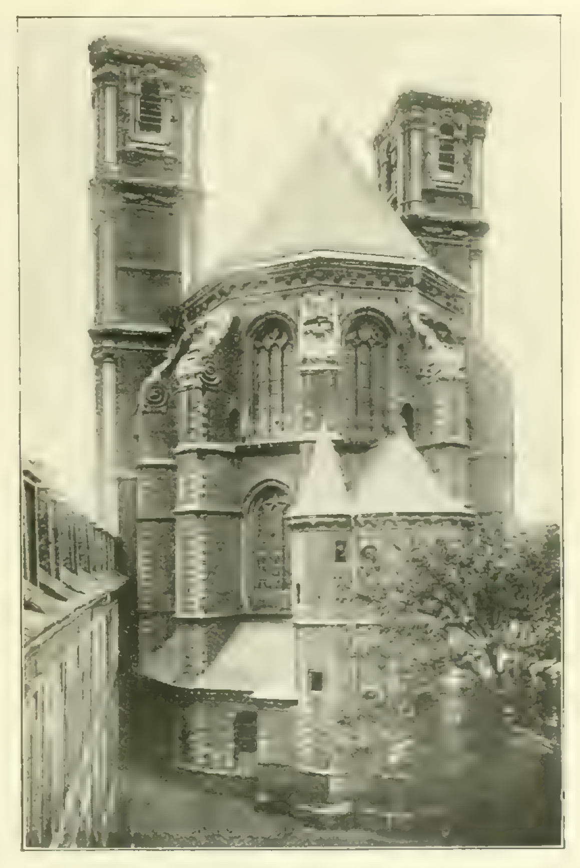
476. Saal des Klosters Mont St. Michel. (Nach Gonse, L'art gothique.)



477. Fassade der ehemaligen Jesuitenkirche in Tournai.
(Braun, Die belgischen Jesuitenkirchen.)



478. Inneres der Jesuitenkirche in Luxemburg. (Phot. Bernhoeft.)



479. St. Omer. Choransicht der ehemaligen Jesuitenkirche.
Braun, Die belgischen Jesuitenkirchen

des Jesuitenkollegs zu Tournai (Abb. 477) gelegt, deren Äußeres in der Strebepfeileranordnung und in den Maßwerkfenstern noch ganz den Geist der Gotik atmet. Bei gleicher Langhausdisposition bleibt der am 4. Juni 1601 begonnene Bau der Jesuitenkirche zu Valenciennes noch dem aus fünf Seiten des Zehnecks gebildeten Chore treu. Ihr Architekt Bruder Heinrich Hoeimaker (1559–1626) hielt auch bei den Jesuitenkirchen zu Mons, Gent und Lille an der Gotik fest und fand einen Gesinnungsgenossen in seinem Ordensbruder Johannes du Blocq (1583 bis 1656), dem Meister der Jesuitenkirchen in Luxemburg, Arras, Maubeuge, St. Omer und der Noviziatskirche zu Tournai. Der 1613—1621 vollendete Luxemburger Bau bietet ein merkwürdiges Zusammenziehen des Chorumganges und Kapellenkranzes, wahrt in den Kreuzrippengewölben der dreischiffigen (Abb. 478) Hallenanlage durchaus die Prinzipien des gotischen Gewölbebaues, die auch in den Sterngewölben der Kapellen sich behaupten, und bringt alle drei Schiffe wieder unter ein Dach. Noch recht malerisch präsentiert sich die Choransicht der 1615—1636 errichteten Jesuitenkirche in St. Omer (Abb. 479). An den Türmen der Jesuitenkirche in Courtrai (1607—1611) lebte sich der gotische Turmbaugedanke aus. Finden auch bei den Kirchen eines Ordens, dessen Musterbau in Rom eine ganz andere Formensprache predigte, leicht erklärlich bald mehr bald weniger Renaissanceelemente Eingang und scheinen die Tage der Gotik allmählich endgültig gezählt, so präsentieren sich doch die belgischen Jesuitenkirchen dieser Gruppe trotz alledem in Konstruktion, System und der wesentlichen Formengebung noch als wirklich gotische Schöpfungen, allerdings als Werke eines gealterten, weiterer Entwicklung nicht mehr zustrebenden Stiles. Derselbe behauptete sich in Belgien mit einer gewissen Volkstümlichkeit gleichzeitig bei Bauten anderer Orden so bei der 1607 errichteten gotischen Kirche der englischen Benediktiner zu Douai. Mit einem gewissen Feingefühle verstanden es die Jesuiten, sich in bestimmten Fällen der tonangebenden landesüblichen oder örtlichen Architektur anzupassen. Diese Tatsache bestätigt auch die von 1618—1629 erbaute Jesuitenkirche in Köln (Abb. 480) mit ihren schlanken Pfeilern und Netzgewölben, die noch volle Kenntnis der gotisch-konstruktiven Elemente verraten.

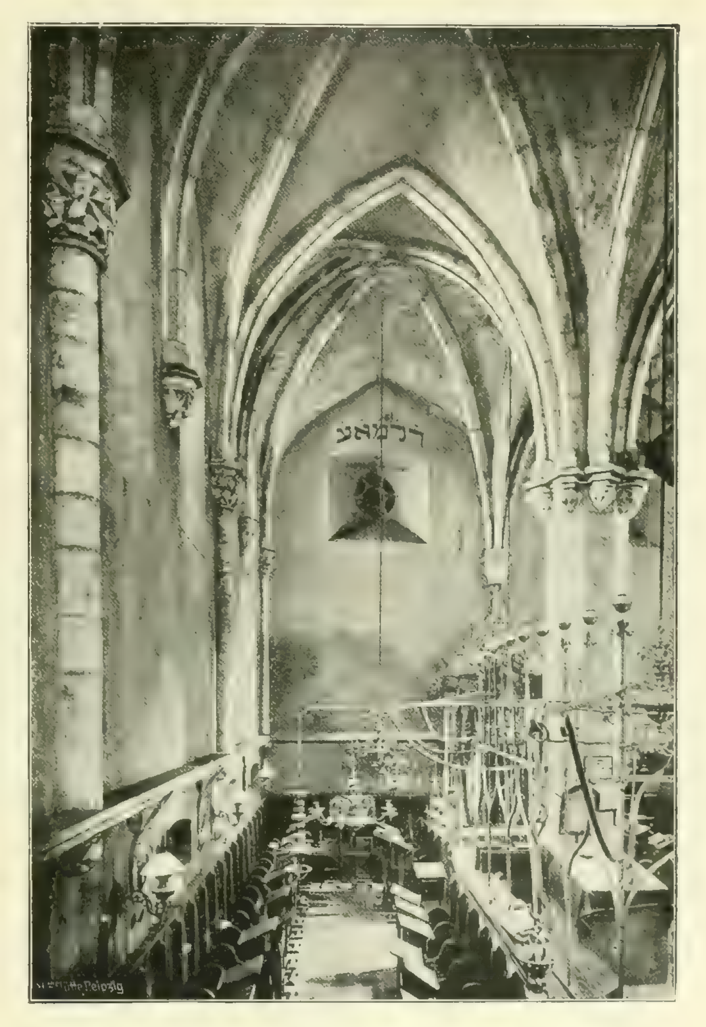
Synagogenbau. Der Synagogenbau des Mittelalters scheint mit Vorliebe die Zweischiffigkeit der Anlage festgehalten zu haben. Sie begegnet bei der um die Mitte des 12. Jahrhunderts ansetzbaren Synagoge in Worms und mit der gleichen Zahl der Wölbungsstützen und Wölbungsjoche auch bei der 1338—1350 neu instandgesetzten weltberühmten Alt-Neusynagoge in Prag, deren Baugedanke von der ehemaligen Regensburger Synagoge beeinflußt gewesen



480. Inneres der Jesuitenkirche in Köln.

sein dürfte (Abb. 481). Und selbst die alte Krakauer Synagoge am Kasimir aus dem 13. Jahrhundert ist wieder ein oblonger zweischiffiger Saal mit sechs, von zwei schlanken Pfeilern getragenen Kreuzgewölben.

Besonderheiten der italienischen Gotik. Im Laufe des 13. Jahrhunderts überflutete auch den italienischen Boden eine neue Kunstströmung. Die gotische Architektur drang über die Alpen vor. Wenn die Formen, in welche sich der gotische Stil im Norden kleidet, die allein wahren und richtigen sind, dann hat man freilich Mühe, diesen Stil auch in Italien zu entdecken. Es fehlen die wichtigsten Elemente der Gotik, wie die Mannigfaltigkeit der Maßwerkbildungen, das kunstreiche Strebesystem, die enge Verknüpfung der Türme mit dem Kirchenkörper, der strenge Zusammenhang zwischen Gewölberippen und Diensten, zwischen der Fassadengliederung und der Innengestaltung. Dagegen machen sich in der nach Weit- und Schönräumigkeit strebenden italienischen Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts Züge geltend, welche mit dem überlieferten Wesen der Gotik wenig gemein haben, so die Maßverhältnisse zwischen Höhe



481. Das Innere der Alt-Neusynagoge in Prag.

und Breite der Schiffe, die Vorliebe für Flächendekoration und einfachere polygone Pfeilerbildung, die das Achteck als Grundform und zwei Knospenreihen als Kapitellschmuck bevorzugt. Dennoch muß ein großer Aufschwung der italienischen Architektur im Zeitalter der Gotik zugestanden und der Einfluß der letzteren auf die Phantasie der italienischen Baukünstler anerkannt werden. An die wunderbare Kraft des Spitzbogens glaubten noch in der Renaissancezeit gar viele Leute; die reiche dekorative Ausstattung mit kunstvoller Steinmetzarbeit entsprach in hohem Maße dem Sinne der Zeitgenossen. Es traf sich glücklich, daß, als die Kunde von dem neuen Stile sich in Italien ausbreitete, die Städte in mächtigem Aufblühen begriffen waren und ihren Stolz auf großartige Bauunternehmungen setzten. Die alten städtischen Kirchen erschienen alle zu klein und mußten erneuert werden. Kommunalpaläste, Hallen stiegen rasch in die Höhe; auch in einzelnen emporgekommenen städtischen Geschlechtern regte sich die Baulust. Dazu kam, daß im 13. Jahrhundert die volkstümlichen Mönchsorden der Heiligen Franziskus und Dominikus in allen Städten Niederlassungen gründeten, und, von der begeisterten Zustimmung der Bürger gehoben, große Kirchen errichteten.

Frühgotische Ordensbauten in Italien. Im Dienste mehrerer Orden bürgerte sich die gotische Architektur in Italien ein. Die erste Bekanntschaft mit ihr hatte allerdings schon der — in Italien übrigens wenig beliebte — Zisterzienserorden vermittelt. Wenn auch Chiaravalle bei Mailand (1221 geweiht) noch am lombardischen System festhielt, näherte sich das 1172 gestiftete Chiaravalle bei Ancona, dessen Backsteinmaterial und Einzelformen lombardischem Baubrauche entsprechen, sowie die in den Abruzzen gelegene Kirche Sta. Maria d'Arbona in der Konstruktion und in der Spitzbogenverwendung bereits burgundisch-zisterziensischer Frühgotik. Sie kam zur vollen Geltung bei zwei Zisterzienserbauten im südlichen Kirchenstaate, Fossanova und Casamari, 1208 und 1217 geweiht. Der Typus des ersteren wurde in S. Martino al Cimio bei Viterbo direkt wiederholt und beeinflußte noch später Ferentino und Anagni. Fossanova und Casamari, mit Pontigny sich innig berührend, waren die ersten ausgesprochen gotischen Kirchen

482. S. Andrea in Vercelli.

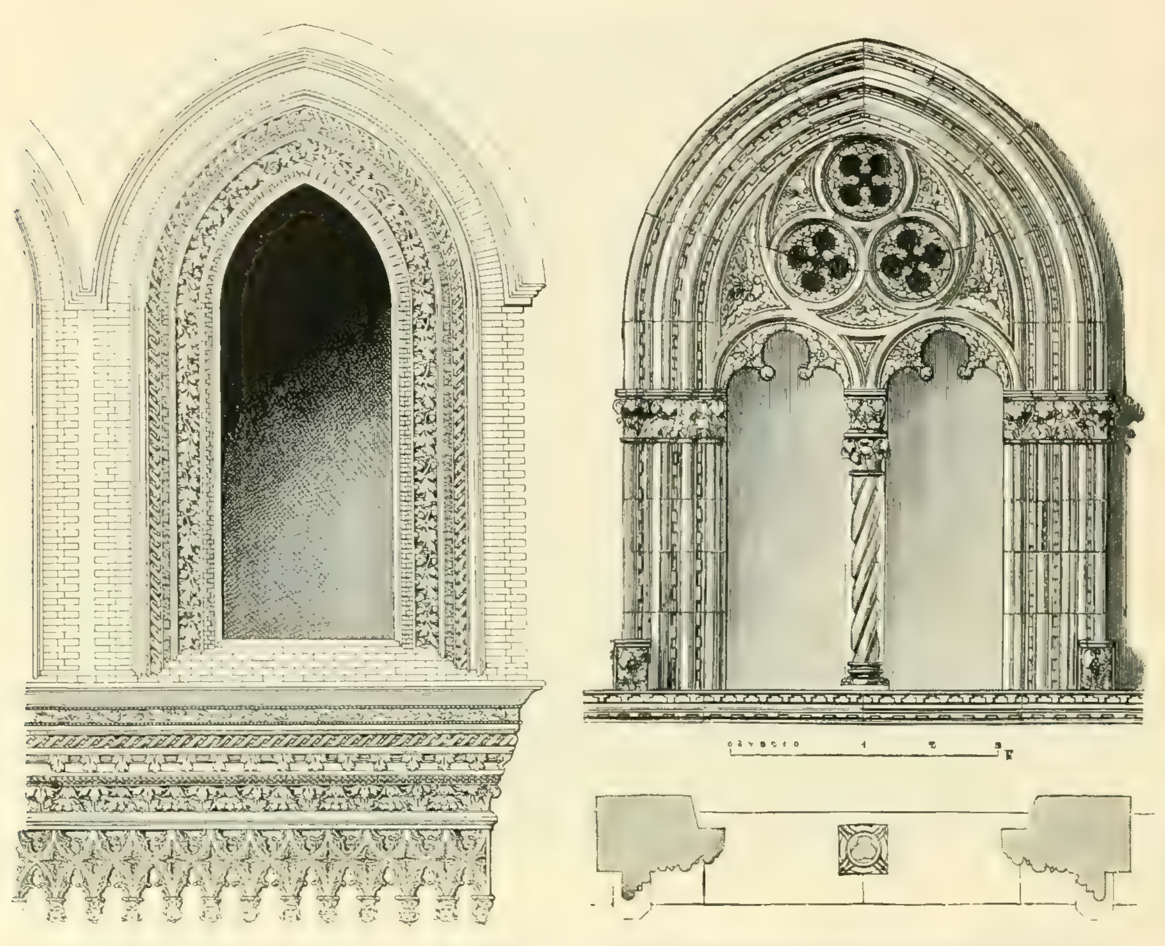


483. S. Francesco in Bologna.



484. S. Croce in Florenz.

Italiens. Auch die stattliche Anlage von S. Andrea in Vercelli (Abb. 482), mit welcher die Pariser Kanoniker von St. Viktor mehr die Anschauungen der Isle de France einführten, gewann keinen weiteren bestimmenden Einfluß. Ebensowenig entwickelte sich eine selbständige Richtung an den Bauten Neapels, wo im 13. Jahrhundert die provenzalische Gotik einsetzte und seit den Tagen Karls von Anjou unbestrittene Geltung hatte. Zu vollem Siege verhalfen der Gotik erst die Bettel- und Predigermönche, deren Anlagen sich zunächst einfachen Zisterziensertypen anschlossen. Die Mutterkirche des Franziskanerordens in Assisi, bald nach 1228 unter der Leitung eines Italieners, Filippo di Campello, begonnen und 1253 vollendet, steht mit an der Spitze der gotischen Bauten Italiens. Vom Fuße der Alpen wanderte der gotische Stil im Gefolge des Franziskaner- und Dominikanerordens bis nach Sizilien herunter. Die berühmtesten Ordenskirchen: S. Maria ai Frari und S. Giovanni e Paolo in Venedig, S. Francesco in Bologna, wo das gebundene System sich mit dem Chorschema von Clairvaux und Pontigny verband (Abb. 483), S. Croce (Franziskaner, Abb. 484) und S. Maria Novella (Dominikaner) in Florenz, S. Maria sopra Minerva in Rom sind ebenso viele lokale Abwandlungen italienischer Gotik. Während in dem das Backsteinmaterial bevorzugenden Oberitalien sich lange romanische Nachklänge behaupteten, wurde im toskanischen Gebiete der Wechsel des farbigen Marmors beliebt; die römische Schule verwendete hauptsächlich Haustein. Die Verschiedenheit des Materiales beeinflußte namentlich den Aufbau und die Dekoration der Fenster (Abb. 485 und 486).



485. Italienisch-gotische Fensterbildung in Backstein.

486. Italienisch-gotische Fensterbildung in Haustein.

Der Umstand, daß zunächst Klosterkirchen errichtet wurden, übte gewiß Einfluß auf die Entwicklung des Stiles. Die Predigt war durch die beiden neuen Orden mehr als früher in den Vordergrund des Kultus gestellt worden. Die Rücksicht auf die Predigt bestimmte die Anlage. Es galt zunächst weite Räume zu schaffen. Daher stammt die Vorliebe für einschiffige Anlagen. Aber selbst in den Fällen, in welchen man an der überlieferten Form des Langhauses festhielt, wurden Mittelschiff und Seitenschiffe nicht so scharf wie früher gesondert. Jenes wurde nicht mehr so ausschließlich in Maßen und Schmuck ausgezeichnet; sogar die Wölbung wurde ihm zuweilen entzogen, die Holzdecke und offener Dachstuhl besonders in Pisa, Siena und Florenz wieder zu Ehren gebracht (Abb. 484). Eine reiche Entfaltung des Chores schien überflüssig. Dagegen empfahl sich, um der dauernden Gunst der Familien sicher zu sein, die Anlage zahlreicher Kapellen als Privatstiftungen. Sie wurden meistens nach dem Muster der Zisterzienserkirchen an der Ostseite des breiten Kreuzschiffes errichtet. Stattliche Turmbauten kannten selbst die nordischen Klosterkirchen in der gotischen Periode nicht. Sie fielen auch in Italien aus, und da das Auge an den Klosterkirchen zuerst die gotischen Formen schaute, so vermißte es selbst bei den späteren Kathedralbauten die im Norden mit der Fassade untrennbar verbundenen Türme nicht, zumal da die Tradition es an die Trennung der Glockentürme von den Kirchen gewöhnt hatte.



487. Dom zu Florenz.



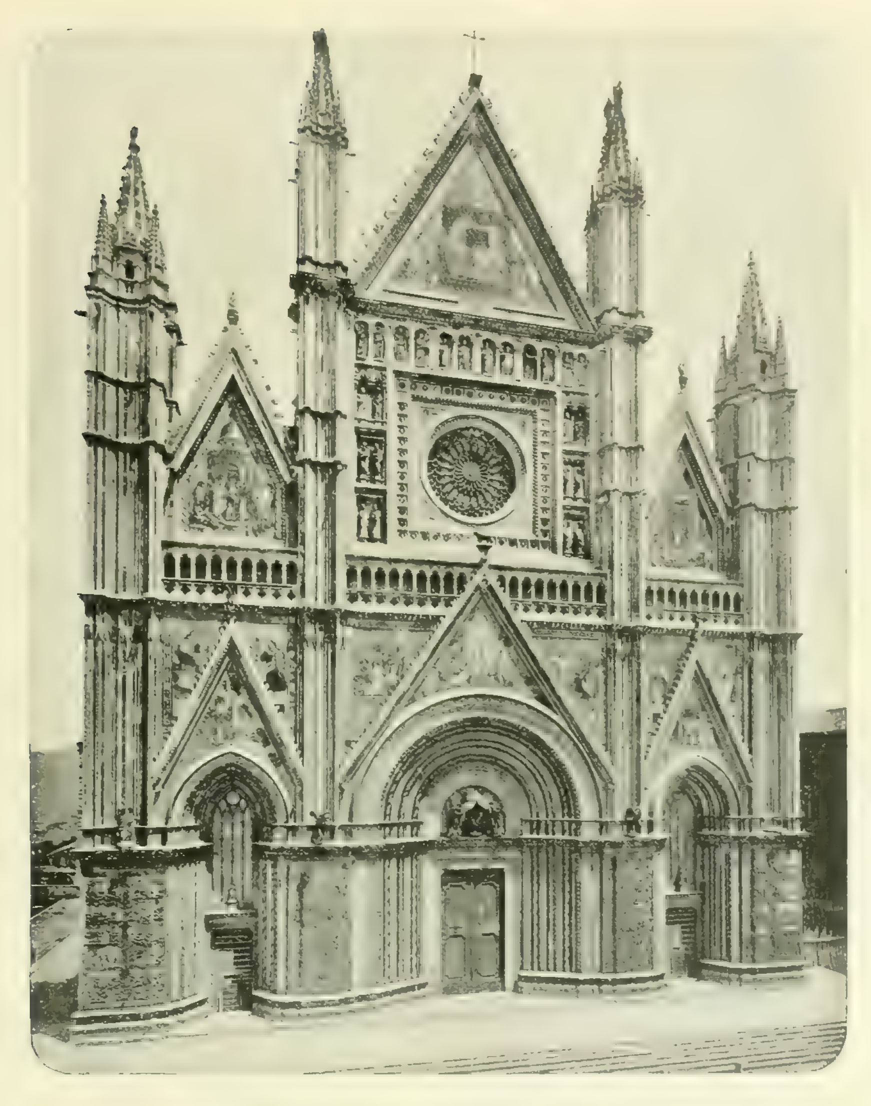
488. Abbildung des Domes zu Florenz auf einem Wandgemälde der spanischen Kapelle in S. Maria Novella in Florenz.



489. Dom zu Siena.

Viele der gotischen Klosterkirchen wurden von kundigen Laienbrüdern aufgeführt, aber auch berühmte weltliche Baumeister, z. B. Arnolfo di Cambio, haben sich an ihnen tätig erwiesen. Denn die städtisch-bürgerlichen Kreise wurden gleichfalls von Begeisterung für die neue Bauweise ergriffen, deren Kühnheit und reicher Schmuck so sehr ihren Neigungen und Stimmungen entsprach, und wandten sich der Gotik zu, als sie sich ihrer Bedeutung bewußt wurden und daran gingen, durch stolze Kirchenbauten, deren Kosten die Bürgerschaft aufbrachte, die ganze Welt herauszufordern.

Die großen Dome der italienischen Gotik. Unter den Kathedralbauten nehmen die Dome von Florenz, Siena und Orvieto als die reinsten Denkmäler italienischer Gotik den ersten Rang ein. Der Dom von Florenz, der Maria del Fiore geweiht und an der Stelle der alten kleinen Kirche S. Reparata errichtet (Abb. 487), wurde am Ende des 13. Jahrhunderts (1296) begonnen. Arnolfo di Cambio (1232–1301) wird als der erste Werkmeister bezeichnet; doch sind von seinem Wirken nur geringe Reste in dem gegenwärtigen Baue nachweisbar, da im Laufe des 14. Jahrhunderts gründliche Änderungen an der Anlage beliebt wurden. Bereits Giotto, der große Maler, welcher 1334 die Leitung der Bauhütte übernahm, schob zwischen die Strebepfeiler zur Verstärkung des Widerlagers Zwischenpfeiler ein. Noch durchgreifendere Änderungen des Planes erfolgten, als 1357 eine Baukommission zusammentrat, um über den Fortbau zu beraten. Neben Francesco Talenti saßen in derselben Giovanni di Lapo Ghini, Benci di Cione und Neri di Fioravante. Ihren Ratschlägen dankt der Dom die gegenwärtige Gestalt; nach ihren Gutachten wurden die Gewölbejoche erweitert, der achtseitige Chor angelegt, die Kuppel begonnen, der Kirche die gewaltige Größe und Weite verliehen, wodurch sie in der älteren italienischen Kunst



490. Stirnseite des Doms zu Orvieto.

einzig dasteht. Welche Form der Florentiner Dom in der Phantasie der Zeitgenossen nach dem Zusammentritt der Kommission angenommen hatte, darüber belehrt uns ein gern auf den Dom bezogenes Fresko aus der Zeit von 1368—1370 (Abb. 488). Das dreischiffige Langhaus besteht aus vier Gewölbejochen mit überaus weiten Pfeilerabständen. Die Höhe des Mittelschiffes ist fast die gleiche wie bei dem Kölner Dom, nahe an 43 m; sie wirkt aber doch nicht in gleichem Maße wie dort, was sich aus der ungewöhnlichen Breite des Mittelschiffes (nahe an 17 m), der Durchschneidung der Oberwand durch eine hölzerne Galerie, sowie aus der Anordnung von Rundfenstern erklärt. An das Langhaus stößt ein achtseitiger Kuppelraum, der von drei aus dem Achteck konstruierten Apsiden umgeben wird. Der Kuppelbau, nur langsam fortschreitend, wurde erst im 15. Jahrhundert unter dem Einfluß neuer Kunstanschauungen durch **Filippo Brunelleschi** kräftig in Angriff genommen und 1434 bis auf die Laterne vollendet. Die Außenmauern des Domes schmückt Täfelwerk, aus weißem und schwarzem Marmor zusammengesetzt und zwischen

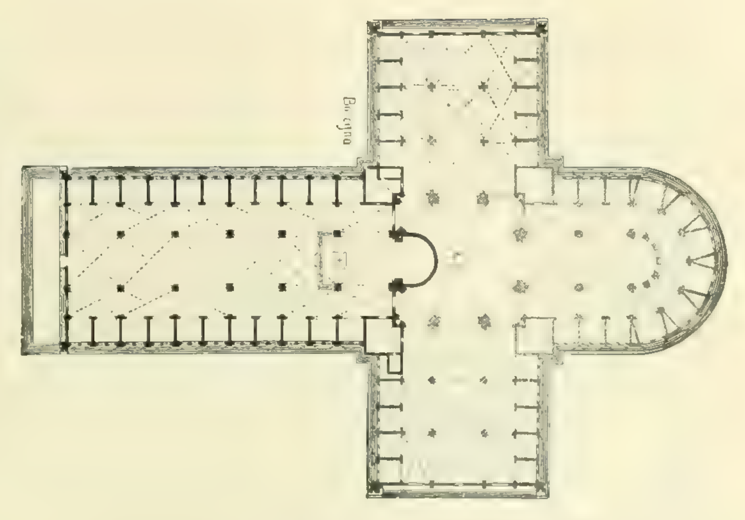


491. S. Petronio in Bologna.

horizontalen Streifen in vier Reihen übereinander wiederholt. Nur die Portale (die Fassade, oft begonnen und immer wieder abgebrochen, wurde 1887 neu errichtet) und die Fenster haben eine reichere Gliederung und eine leise an gotische Formen erinnernde spielende Dekoration empfangen. Der Glockenturm neben dem Dome (vgl. Bd. III, Abb. 38), von Giotto begonnen, steigt auf quadratischem Grundplane in fünf Stockwerten in die Höhe. Die äußere Gliederung erscheint jener am Dome verwandt, als Abschluß war ursprünglich gewiß eine Spitze gemeint. Die Domportale und der Glockenturm bildeten eine wichtige Schule für die Florentiner Bildhauer des 14. und 15. Jahrhunderts und dankten dem plastischen Schmucke zu nicht geringem Teile ihre Bedeutung.

Die alte Rivalin von Florenz, Siena, wollte auch im Dombau mit der toskanischen Hauptstadt wetteifern. Die Baugeschichte des Domes von Siena (Abb. 489) belehrt uns nicht

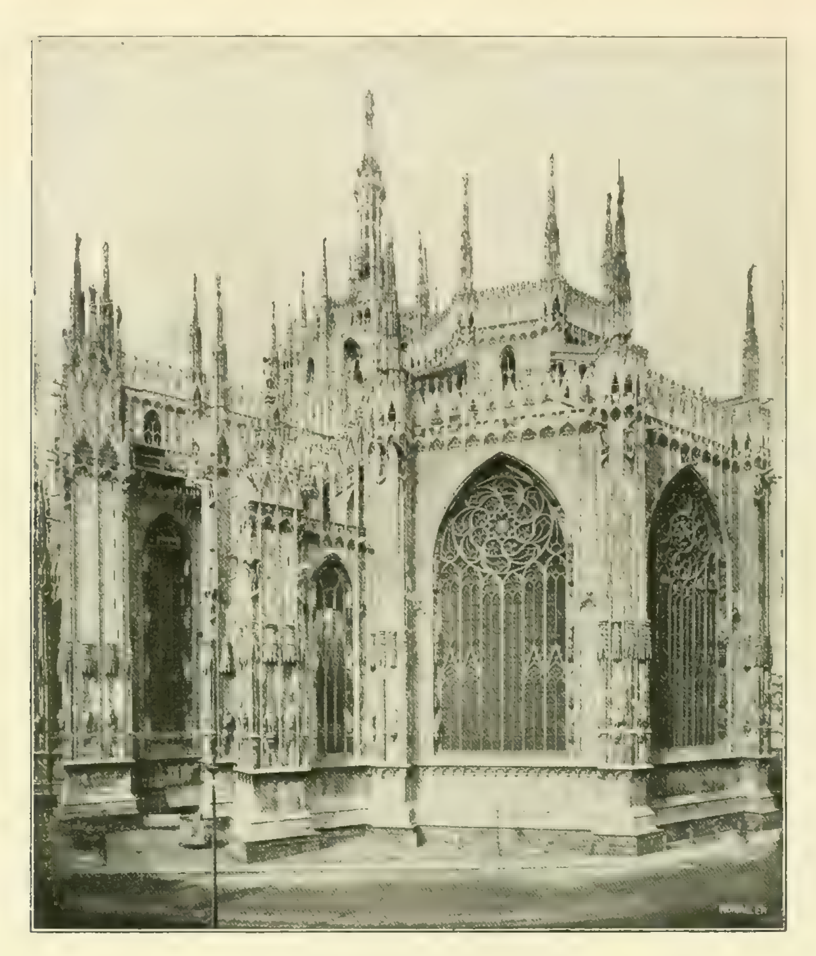
allein über den Ehrgeiz der Sieneser Bürgerschaft, sondern auch über die mannigfachen Schwankungen, welche im Laufe der Bauzeit (seit 1229) in bezug auf Plan und Größe des Werkes stattfanden. Die Pfeiler des dreischiffigen, ursprünglich als Querschiff gedachten Langhauses, das noch vor 1260 eingewölbt war, sind mit Halbsäulen besetzt und durch Rundbogen verbunden. Sie zeigen ebenso wie die Spitzbogenfenster den gotischen Charakter stärker ausgeprägt als die gleichnamigen Glieder im Florentiner Dome. Die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit wechselnden schwarzen und weißen Marmorstreifen geht dagegen auf die alte heimische Tradition zurück. In der Mitte des Querschiffes treten die Pfeiler zu einem Sechseck auseinander, über welchem eine zwölfseitige Kuppel 1264 vollendet wurde. Der dreischiffige Chor schließt geradlinig ab. Den glänzendsten Schmuck entfaltet die Fassade, in der Regel dem 1284—1298 als Dombaumeister tätigen *Giovanni Pisano*, dem Sohne des berühmten Bildhauers Niccolò, zugeschrieben, doch erst im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts — vielleicht nach einem Entwurfe desselben — vollendet. Drei Portale, in Rundbogen geschlossen, durch schmale



492. S. Petronio zu Bologna. Ursprünglicher Grundriß.



493. Dom zu Lucca.



494. Dom zu Mailand (Chorseite).

Wandpfeiler getrennt, mit flachen Giebeln gekrönt, bilden das untere Stockwerk, darüber erblicken wir in der Mitte die Fensterrose in viereckigem Rahmen, zu beiden Seiten spitzbogige Arkaden. Drei Giebel zwischen fialenartigen Türmen schließen die Fassade, eine Prachtleistung dekorativer Plastik, ab. Sie steht an architektonischer Logik hinter der älteren Fassade von Orvieto zurück, täuscht aber darüber meisterhaft durch den Reichtum und die Abwechslung der Zierdetails sowie die Farbenpracht ihres Materiales und der allerdings einer späteren Zeit entstammenden Mosaiken hinweg. 1339 faßte man den Plan, den nahezu 90 m sich erstreckenden Sieneser Dom als Querhaus in einen Neubau einzubeziehen, für welchen wahrscheinlich der in Diensten des Königs Robert von Neapel stehende Lando di Pietro den heute noch in der Domopera aufbewahrten, großartigen Plan lieferte. Das Unternehmen kam nach der Pest von 1348 ins Stocken und wurde, nachdem infolge mangelhafter Fundamentierung der größte Teil des eben Aufgeführten wieder niedergerissen war, ganz eingestellt. Der als Ruine emporragende Überrest läßt immer noch erkennen, daß hier einst das schönste gotische Bauwerk Italiens erstehen sollte. In dem Geiste seines Entwurfes hält sich die stattliche Fassade der Taufkirche S. Giovanni, die als Domkrypta geplant war; sie wurde von Giacomo di Mino del Pelliciajo vollendet.

In ähnlicher Weise ist die von dem Sienesen Lorenzo Maitani († 1330) stammende Fassade des Domes von Orvieto (Abb. 490) behandelt. Der Dom wurde von Sieneser Baumeistern

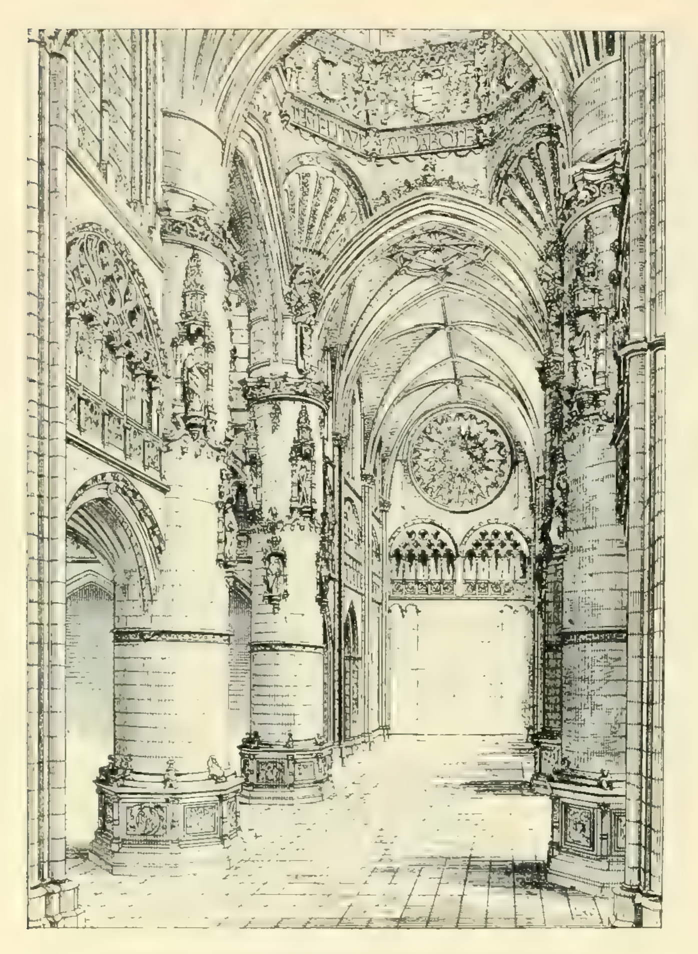


495. Das Innere des Camposanto in Pisa.

seit dem Ende des 13. Jahrhunderts gebaut und zeigt im Mittelschiffe den offenen Dachstuhl. Zur Ausschmückung der Fassade trugen außer Mosaikkünstlern namentlich Bildhauer der Pisaner Schule bei, welche im 14. Jahrhundert die Wandungen zwischen den Portalen mit Reliefs, die Lehren des Glaubens von der Weltschöpfung bis zum jüngsten Gericht versinnlichend, bedeckten.

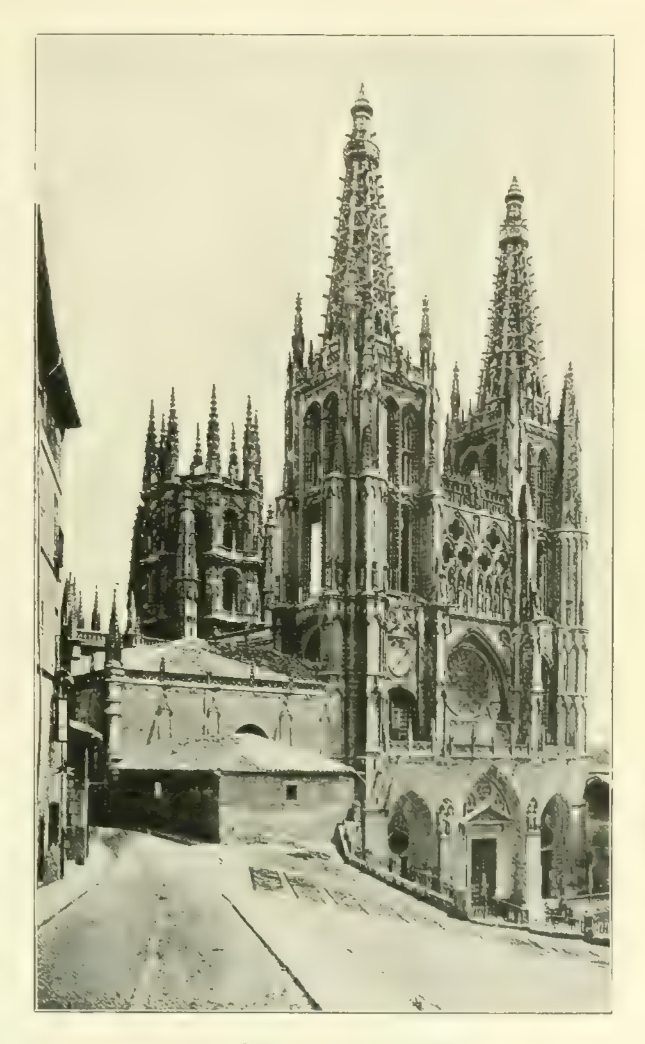
Wäre es nach der Absicht der Bauherren und nach den Wünschen der Bürger gegangen, so würde die Kirche S. Petronio in Bologna alle anderen gotischen Bauten Italiens an Größe weit überragt haben. Der Bau wurde am 20. Juni 1390 von einem Antonius, Sohn des Vincentius, den die Urkunden bloß als Maurer bezeichnen, begonnen, schleppte sich viele Menschenalter fort und beschäftigte noch spät im 16. Jahrhundert zahlreiche Künstler und Kunstfreunde. Unser Grundriß (Abb. 492) zeigt die Kirche in der ursprünglich beabsichtigten Ausdehnung. Ausgeführt wurde nur das genial und kühn gewölbte Langhaus, welches mit einer kleinen kreisförmigen Apsis am Anfange des Querschiffes abschließt. Die Anordnung des Mittelschiffes und der Seitenschiffe, sowie die Pfeilergliederung im Inneren erinnern an jene im Florentiner Dom. Auf den unteren im Grundriß kreuzförmigen, die Spitzbogenarkade tragenden Pfeiler ist ein ähnlich profilierter Pilaster gestellt, von welchem die Gewölberippen ausgehen (Abb. 491). Die Oberwand wird durch einfache Rundfenster belebt. Darin zeigt der Dom zu Lucca, teilweise im 14. Jahrhundert umgebaut und erneuert, eine größere Annäherung an die nordische Gotik. Die Arkaden sind zwar in Rundbogen geschlossen, aber darüber zieht sich ein Triforium hin; ebenso ist das Kreisfenster mit Maßwerk gefüllt (Fig. 493).

Den weitesten Ruhm unter den gotischen Kirchen Oberitaliens genießt der Dom zu Mai-



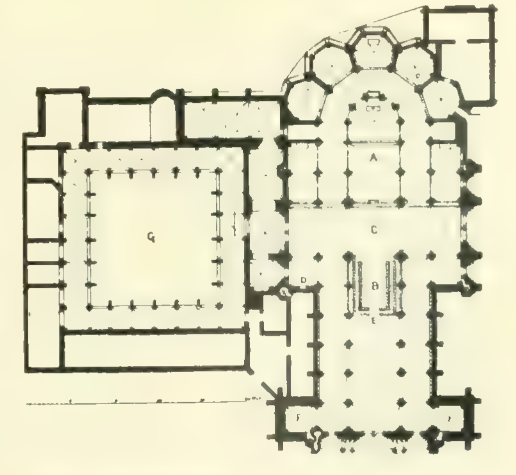
496. Querschiff der Kathedrale von Burgos.

land (Abb. 494). Giovan Galeazzo Visconti wollte damit seiner Herrschaft ein großartiges Denkmal setzen. Welcher Meister das Modell entworfen, darüber gibt es keine volle Gewißheit. Begonnen wurde der Bau 1386 von Simone da Orsenigo, von 1400—1447 stand er unter der Leitung von Filippo degli Organi. Außerdem halfen noch Baumeister der mannigfachsten Schulen und aus den verschiedensten Ländern, außer Italienern auch Franzosen und Deutsche (Ulrich von Ensingen, Heinrich von Gmünd 1391) mit Rat und Tat bei dem Baue. Es scheint in der Tat eine gewisse Ratlosigkeit in Mailand geherrscht zu haben, wohl erklärlich durch die späte Zeit, in welcher bereits das echte gotische Stilgefühl im Schwinden begriffen war, und durch die starken Abweichungen von der in Italien sonst herrschenden Gotik. Die Schwierigkeit der Konstruktion, welche mehr auf dem Wege des Versuches als auf jenem der theoretischen Berechnung gefunden wurde, führte in diesem Falle, wie auch sonst häufig, zur Berufung von Künstlerkonzilien. Die Anlage des Mailänder Domes entspricht der Weise nordischer Kathedralen. An ein fünfschiffiges Langhaus schließen sich das dreischiffige Querhaus und der Chor mit dem Umgange an. Eigentümlich ist die Abstufung der Höhe der Seitenschiffe, so daß das Mittelschiff nur wenig über die beiden inneren Seitenschiffe emporragt. Auf den Laien üben nächst den mächtigen Dimensionen die Marmorverschwendung und außen die beinahe unendliche Welt von Fialen und Pfeilern den mächtigsten Eindruck und verleiten ihn leicht, den künstlerischen Wert des Baues zu überschätzen. Demselben Bauherrn wie der Mailänder Dom dankt auch die 1396 begonnene Kirche der Certosa bei Pavia ihre Entstehung. In der großräumigen Anlage, deren Einzelheiten manche Analogien zu den Domen in Florenz und Bologna, sowie zu Sta. Anastasia in Verona oder Santa Maria del Carmine in Pavia bieten, verband Bernardo da Venezia altlombardische Überlieferung der so charakteristischen Zwerggalerien und mittelitalienische Gotik. Den Gedanken hochgewölbter Kreuzgangshallen verwertete Giovanni Pisano für den unvergleichlichen Bau des Camposanto in Pisa (1278—1283), für dessen Bestattungsraum Bischof Ubaldo (1188—1200) auf 53 Schiffen Erde aus dem heiligen Lande hatte bringen lassen. Die hohen vierfelderigen Maßwerkfenster, deren Motive im Triforium des Domes zu Lucca teilweise wieder begegnen, sind überaus edel und ruhig behandelt (Abb. 495).



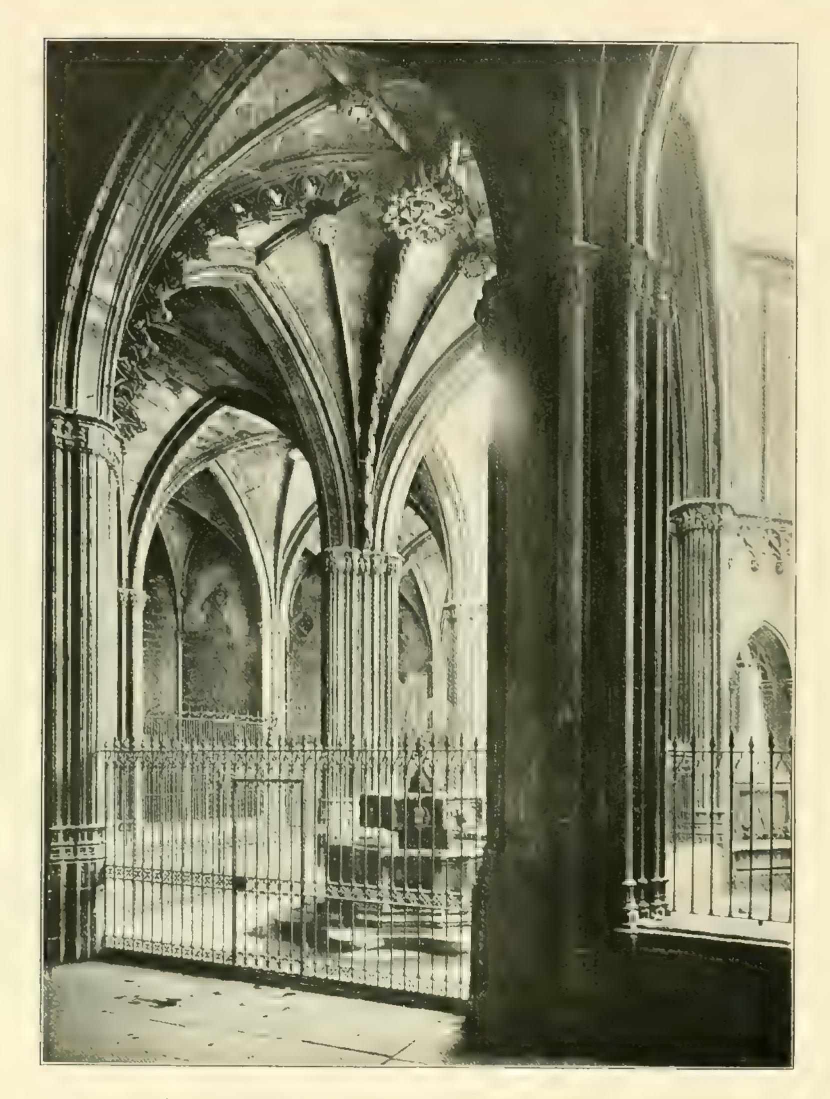
497. Kathedrale in Burgos.

Besonderheiten der Gotik in Spanien. Auch auf der pyrenäischen Halbinsel finden wir bedeutende gotische Bauten. Sie wurden vielfach durch fremde Einflüsse, anfangs zumeist nordfranzösische, vereinzelt im 15. Jahrhundert auch deutsche und niederländische, geschaffen, wenn schon in mannigfachen Zügen die heimische Eigenart, die südliche Natur hervortritt. Zu den Eigentümlichkeiten der Gotik in Spanien gehören die fast gleiche Höhe der Schiffe, die Kuppelanlagen über der Vierung, die geringe Ausbildung der Fensterarchitektur und die damit zusammenhängende spärliche Lichtführung, die Aufnahme maurischer Ornamente und Bogenformen, auch der Stalaktitendecken, in die gotische Architektur. Die Hinausschiebung der Chorstühle ins Langhaus und ihre besondere schrankengangartige Verbindung mit der als Altarraum verwendeten Capilla mayor behindern in ihrer Geschlossenheit als eine Art Kirche in der Kirche die Raumübersicht und werden nächst den die Langhausseiten umsäumenden Kapellenreihen zu Sonderkennzeichen spanischer Kathedralen, denen auch der oft bis zum Gewölbescheitel aufsteigende Altaraufsatz des Retablo zuzählt. Die Frage nach der Entwicklung der gotischen Baukunst in Spanien kann nur im allgemeinen so beantwortet werden, daß auch hier in der späteren Zeit die dekorative Richtung vorwiegt und namentlich bei der Schöpfung kleinerer Werke, wie z. B. Kapellen, reichste Nahrung findet.



498. Grundriß der Kathedrale von Leon.

Der Kathedralenbau nach französischen Vorbildern. Bei den großen spanischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts fand das bereits vollständig ausgereifte System des Kirchenbaues französischer Gotik in erster Linie Berücksichtigung. Chorumgang und Kapellenkranz begegnen in Burgos, Toledo und Leon. In der Fassaden- und Turmbildung nähert sich die 1221 vom Bischof

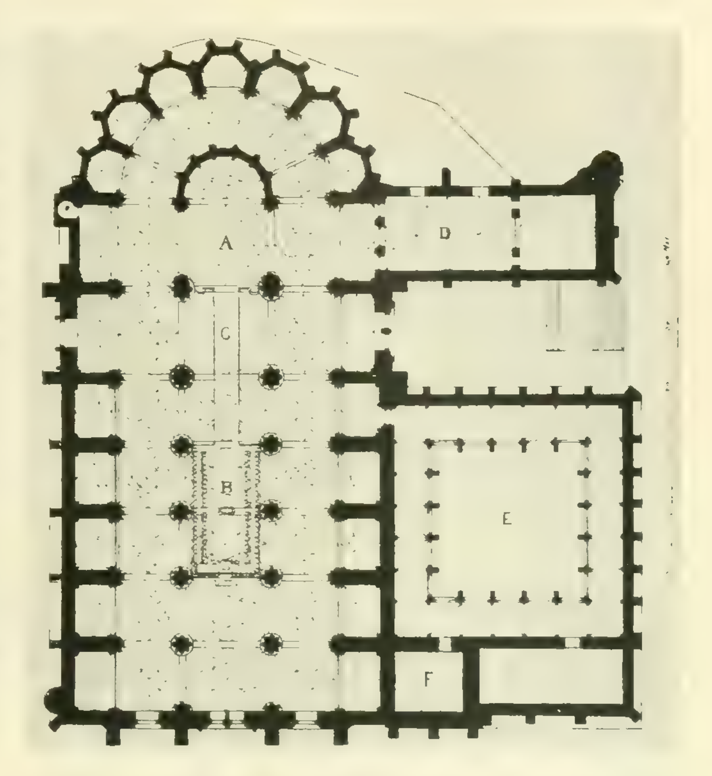


499. Brunnenhaus im Kreuzgange zu Barcelona. (Junghändel.)

Moritz begonnene Kathedrale zu Burgos, an deren imposanter Vierungskuppel (Abb. 496) die statt der Dienste verwendeten kleinen Säulen das Herandrängen von Renaissanceeinzelheiten erkennen lassen, der Auffassung deutscher Gotik. Dies erklärt sich aus der Tatsache, daß Johann von Köln, der 1454 auch die Kirche der Karthause Miraflores bei Burgos erbaute, von 1442—1458 mit dem Aufbau der beiden Fassadentürme der Kathedrale in Burgos (Abb. 497) betraut war. Die Verdoppelung des Chorumganges und die Fünfschiffigkeit der Anlage bei der 1227 in Angriff genommenen Kathedrale in Toledo haben Anordnungen wie von Notre Dame in Paris, in Bourges, in Le Mans oder Chartres zu Vorbildern. Auf der ganzen Höhe jener Ausreifung französischer Baugedanken, welche die Kathedralen von Amiens und Reims verkörpern, steht die auch zur vollständigen Auflösung der Wandflächen übergehende Kathedrale in Leon (Abb. 498), während die Choranlage in Barcelona sich mit jener der Kathedrale von Narbonne innig berührt.

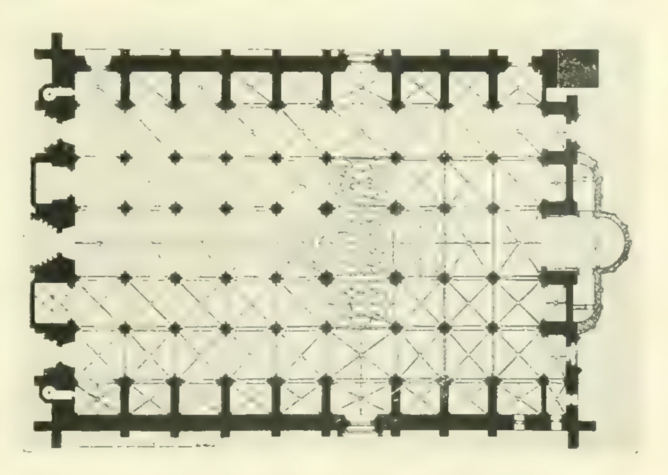
Anlage der Kapellenreihen. Die Vorliebe mancher spanischen Kirchenbauten für die Anlage zahlreicher Kapellen, welche wie in Toulouse, Alby oder S. Petronio zu Bologna die

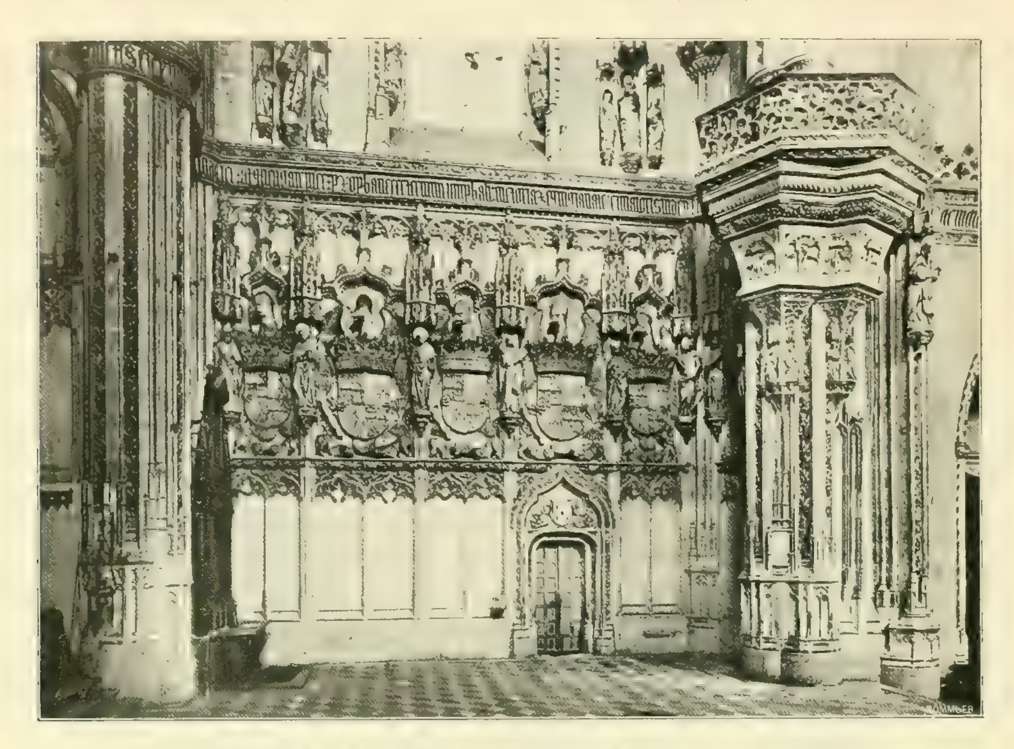
Langhausentwicklung begleiten, entstammt gleichfalls fremdländischen Einflüssen. Sie begegnet, abgesehen von den Kathedralen in Toledo und Barcelona, in welcher Stadt die Kapellenzahl der Kirche Santa Maria del Mar auf 38 steigt, in der Kollegiatkirche in Manresa, in der Kathedrale zu Palma und in der mit letzterer an kühner Spannung der Schiffswölbung wetteifernden Kathedrale in Gerona. Bei dieser schließen sich die Kapellen an alle drei Umfassungswände des dem dreischiffigen Chore vorgelegten einschiffigen Langhauses aufs innigste an. Selbst in den weiträumigen, meist symmetrisch angelegten Kreuzgängen, die neben den großen Kathedralen Spaniens errichtet wurden und an Schönheit der Ausführung mit den hervorragendsten Kreuzgangsanlagen Mitteleuropas wetteifern, fanden die Kapellenreihen Aufnahme; so in dem 1448 vollendeten Kreuzgange neben der Kathedrale in Barcelona, in welchem drei Flügel für die Erbauung sechsseitiger Kapellen benützt wurden. Das reichgezierte Brunnenhaus dieses mit ganz erstaunlicher Schmuckfülle bedachten Kreuzganges ist ein wahres Kabinettstück seiner Art (Abb. 499).



500. Grundriß der Kathedrale in Segovia. (Junghändel.)

Es kann durchaus nicht befremden, daß Baugedanken, die an den spanischen Kathedralen in einer mit den größten gotischen Kirchenbauten wetteifernden Mächtigkeit in Erscheinung traten und den Sieg des Christentumes über seine Widersacher imponierend zum Ausdruck brachten, gerade auf spanischem Boden, wo die alte Überlieferung der Kirche selbst im Reformationszeitalter ungeschwächt fortlebte, durch mehrere Jahrhunderte ihre Geltung behaupteten. Sie bestimmen Chorumgang und Kapellenkranz noch bei der 1521 von Enrique de Egas entworfenen und seit 1528 von Diego de Siloë fortgeführten Kathedrale in Granada, deren ältere königliche Kapelle überaus edle

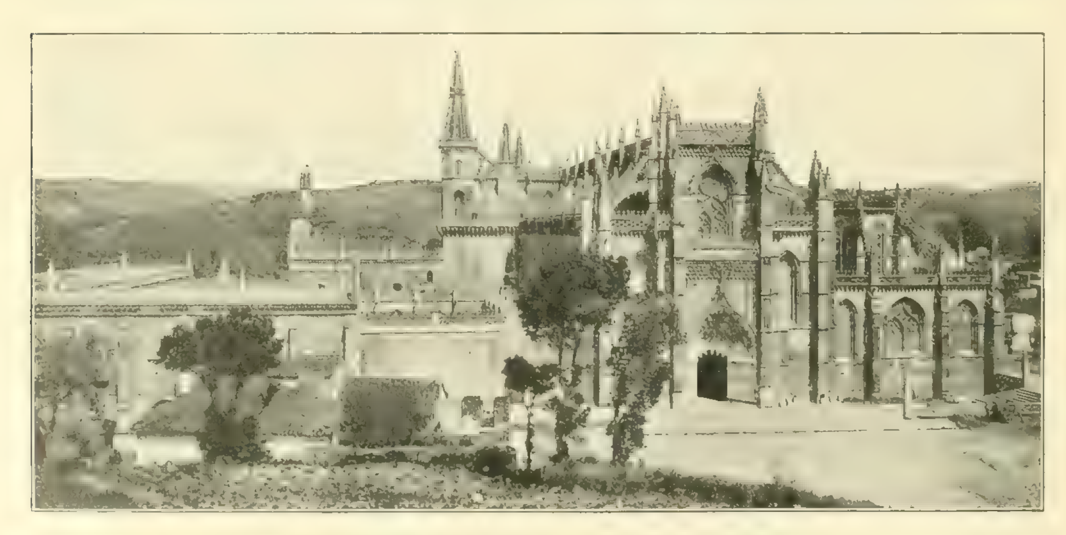

501. Grundriß der Kathedrale in Sevilla. (Junghändel.)



502. Wandschmuck aus San Juan de los Reyes in Toledo. (Junghändel.)

und feine gotische Formen zeigt, und bei der Kathedrale in Segovia. An diesem 1522 begonnenen Baue, der das letzte stilkräftige Bekenntnis spanischer Gotik darstellt, behielt Juan Gil de Ontañon die Kapellenreihen des Langhauses gleichfalls bei (Abb. 500).

Hallenanlagen. Die Verhältnisse des Landes, dessen Norden allmählich zur reinen Hallenanlage überging, ergaben im Laufe der Zeit von selbst eine Berührung des Kathedralenbaues mit den maurischen Gepflogenheiten der rechteckigen, durch Säulenreihen in Schiffe geteilten Moscheeanlage. So entstand in der Mitte und im Süden Spaniens ein sehr breiter, fünf- oder sieben-



503. Das Kloster Batalha in Portugal. (Uhde.)

schiffiger Typus, der sich in dem vereinfachten Aufbaue zwischen Basilika und Hallenkirche hielt und das Querhaus über die seitliche Fluchtlinie nicht vorspringen ließ. Er gelangte in monumentaler Weise zu baukünstlerischer Gestaltung in der 1403–1506 errichteten Kathedrale von Sevilla, deren Grundrißrechteck vier Reihen von je acht Säulen teilen, während vierundzwanzig Kapellen das Langhaus umziehen (Abb. 501). Nach dem Entwurfe des Ant. Egas und Alfonso Rodriguez, der Dombaumeister in Toledo und Sevilla, wählte Juan Gil de Ontañon eine ähnliche Grundrißlösung in Verbindung mit Kapellenreihen an den Langhausseiten für die fünfschiffige Kathedrale in Salamanca, bei welcher er zwar das Strebebogensystem noch kräftig ausbildete, aber auf die Triforiumsanlage verzichtete.

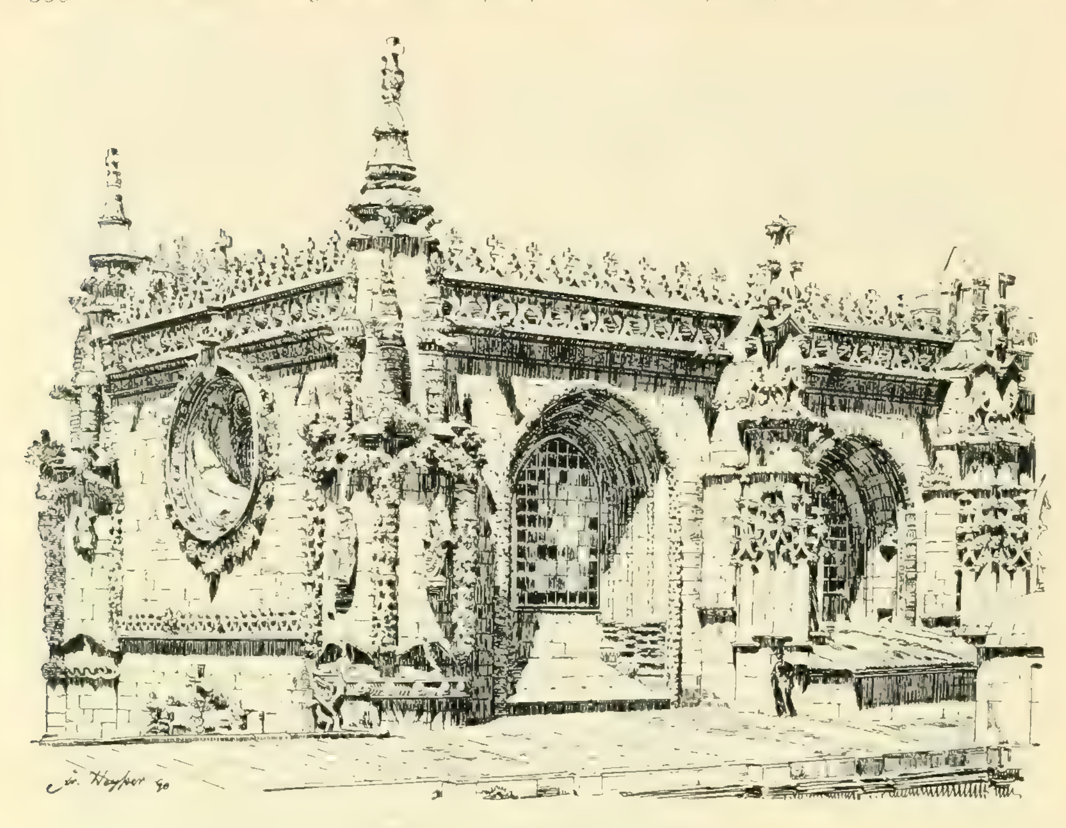


504. Grundriß der Klosterkirche zu Batalha.

Dekorationskunst der spanischen Bauten. Die spanischen Kirchenbauten zeichnen sich wiederholt durch einen schier unerschöpflichen Reichtum an Dekorationseinzelheiten aus, in welchen bald mehr, bald weniger die Schmuckfreude der Mauren nachklingt, bald wieder fremdländische (zunächst französische) Einflüsse zutage treten, bis aus beiden eine mehr landesübliche Behandlungsweise sich herausbildete. In etwas plumper Weise sind am Äußeren der Kathedrale in Saragossa maurische Dekorationsmotive nachgeahmt. Welch künstlerische Feinheit atmet dagegen die herrlich dekorierte Fassade von S. Pablo in Valladolid! Auch Niederländer bestimmten die Ausbildung des in Nord-Spanien lange blühenden und gotische Nachklänge festhaltenden Schmuckstiles. Hervorragende Leistungen



505. Inneres der Klosterkirche zu Belem.

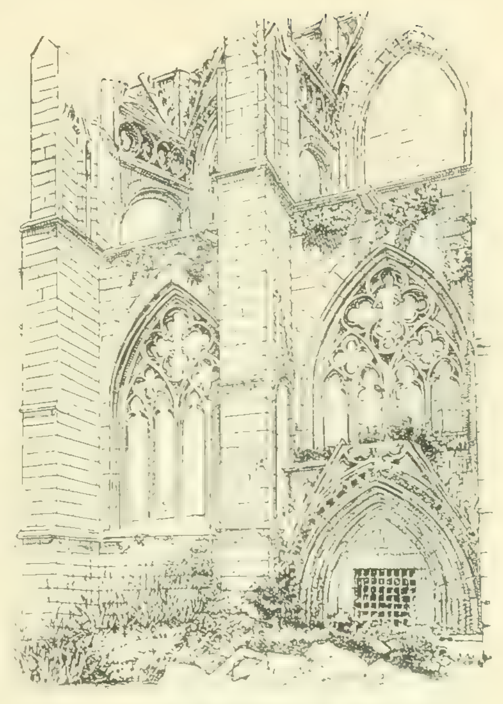


506. Kloster der Christusritter in Thomar.

desselben sind die Tore der neuen Kathedrale in Salamanca. Als wahres Schaustück spanischer Dekorationslust stellte sich außer der prächtigen, in gotischen Schmuckelementen geradezu schwelgenden Chorschranke der Kathedrale in Palencia die Querschiffsausstattung von San Juan de los Reyes in Toledo dar. In der Ausschmückung dieser 1476 begonnenen Kirche, welche den für spätgotische Ordenskirchen Spaniens wieder so beliebt gewordenen einschiffigen Saal verwertete, betätigte sich Juan Guas (Abb. 502) als ein von hohem Schönheitsgefühl durchdrungener Meister. Ja selbst in manchen Schöpfungen des plateresken Stiles zuckt der immer schwächer werdende Pulsschlag der an Lebens- und Gestaltungskraft abnehmenden Gotik noch durch Jahrzehnte fort.

Die Gotik in Portugal. Während in Spanien die gotische Architektur durch eine stattliche Reihe von Bauten vertreten ist, deren Geschichte und Zusammenhang untereinander die heimische wie fremdländische Forschung fortschreitend aufhellt, haben sich in Portugal nur wenige hervorragende gotische Werke erhalten. Zu diesen zählen die zum Andenken an den Sieg von Aljubarrota (1385) gestiftete Dominikanerkirche zu Batalha und das Hieronymitenkloster zu Belem bei Lissabon. Erstere besteht aus einem dreischiffigen Langhause mit einem Querschiff, an dessen Ostseite fünf tiefe Kapellen, die mittlere als Chor etwas vortretend, liegen (Abb. 504). Die Grundrißlösung verwendet hier den im Zisterzienserbau so oft begegnenden auch von den italienischen Bettelmönchen frühe übernommenen Anordnungsgedanken der Kirche von Fontenay in Burgund; die flache Dachbildung bequemte sich südlichem Brauche an. Die ausgedehnte Klosteranlage (Abb. 503), deren Kreuzgang mit Brunnenkapelle die Eigenart der Fensteranordnung und der üppigen Maßwerkbehandlung vortrefflich erkennen läßt, besitzt in dem hinter dem

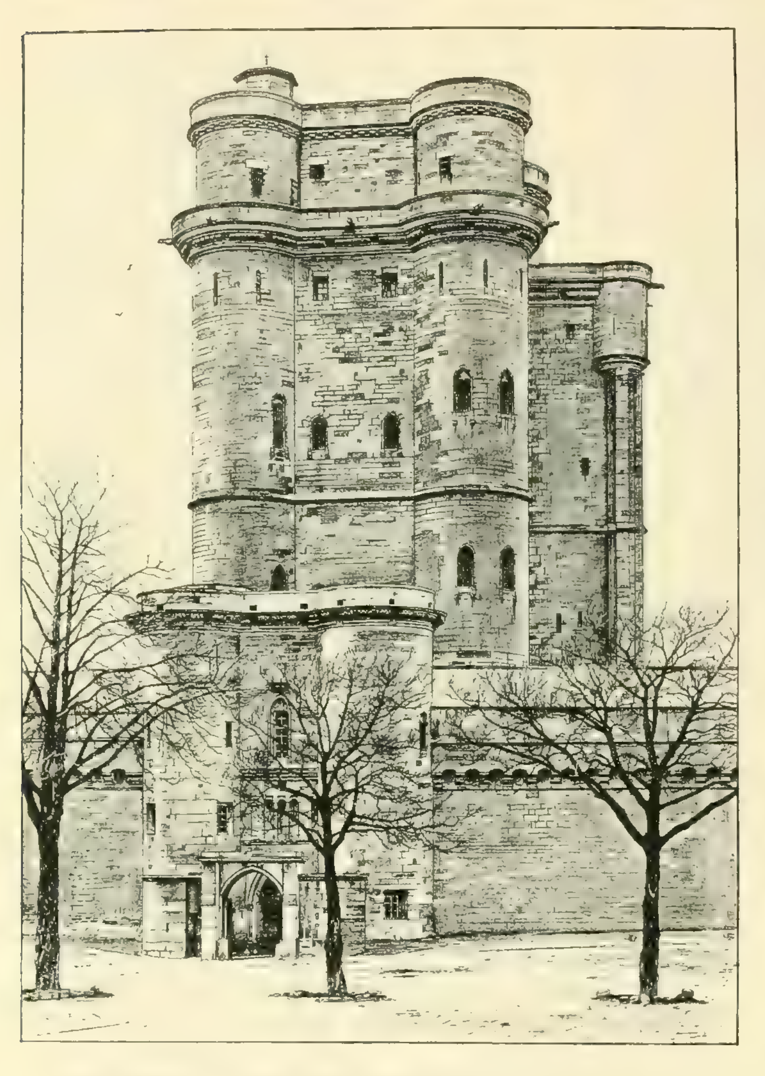
Kirchenchore liegenden Zentralbaue der Capellas imparfeitas ein augenscheinlich unter englischen Einflüssen entstandenes hochoriginelles Denkmal, das König Dom Duarte († 1438) zu seiner letzten Ruhestätte ausersehen hatte. Die Dekorationsart des erst am Beginne des 16. Jahrhunderts wohl von Matthäus Fernandes ausgeführten Prachtportales machte, wie ein Vergleich mit dem Sakristeiportale der Klosterkirche in Alcobaça lehrt, offenbar Schule. Der prächtigste Kirchen- und Klosterbau Portugals bleibt das Hieronymitenkloster Belem (Bethlehem), zu welchem König Manoel am 21. April 1500 den Grundstein legte. Noch ist die Grundlage spätgotisch; aber die Frührenaissance gewinnt bald die Oberherrschaft. Die dreischiffige Hallenkirche mit den schlanken Schiffspfeilern und dem überaus reichen Netzgewölbe erzielt eine bedeutende Raumwirkung (Abb. 505). Die eigentümlichen Wandlungen portugiesischer Dekorationsgotik beherrschen auch das Äußere der Ordenskirche in Thomar (Abb. 506).



507. Von der Kathedrale zu Famagusta.
(Dehio und v. Bezold.)

Wenn schon ein so großes und kulturreiches Volk wie das spanische eine künstlerische Selbständigkeit nicht behaupten konnte, so mußten natürlich die kleineren und kulturarmen Grenzstämme im Osten in eine noch vollkommenere Abhängigkeit von der Kunst Mitteleuropas geraten. Deutsche und (in Böhmen wie in Ungarn) vereinzelte französische Einflüsse machen sich hier überall geltend. Träger derselben waren bald die Klöster, von fremden Mutterklöstern nach dem Osten verpflanzt, bald die aus Deutschland eingewanderten Kolonisten. Beide brachten aus ihrer alten Heimat den Baustil fertig mit und setzten ihn in der neuen ohne wesentliche Änderungen fort.

Einflüsse französischer Gotik im Orient. Im 14. Jahrhundert hatte die gotische Architektur ihren Kreislauf durch die ganze europäische Kulturwelt vollendet. Selbst den christlichen Orient hatte sie durch die Kreuzfahrer erobert, hier für eine kurze Zeit den altheimischen Stil verdrängt. Die Bauunternehmungen des heiligen Landes standen schon frühe hauptsächlich unter burgundischem oder provenzalischem Einflusse. In Cypern behauptete sich das Übergewicht französischen Wesens bis 1373. Die 1209 begonnene Metropolitankirche in Nikosia zeigt in der Grundrißlösung und in Einzelheiten der Ostteile Beziehungen zur Isle de France, während die glatten Rundpfeiler sich jenen von Notre Dame in Dijon stark nähern. Die seit 1300 errichtete Kathedrale in Famagusta (Abb. 507) blieb der ostfranzösischen Sitte zweier Fenstergeschosse treu; dagegen fällt am Maßwerke der Fenster und an der Strebebogendekoration eine große Ähnlichkeit mit dem Dome zu Köln und mit der Katharinenkirche in Oppenheim auf. Selbst die griechische Kathedrale in Famagusta adaptierte einfach den lateinischen Baugedanken für ihre Sonderzwecke. Die byzantinische Vierungskuppel der sonst rein gotischen Nikolauskirche in Nikosia erweist sich als eine Entlehnung von einem älteren einheimischen Vorbilde. Auf Rhodos griffen provenzalische, katalonische und italienische Anschauungen ineinander. So war der Augenblick wieder gekommen, in welchem man an eine einheitliche künstlerische Bildung Europas, eine allgemein herrschende Weltkunst glauben konnte. Aber rasch, wie er gekommen, schwand der Augen-



508. Donjon zu Vincennes. (Nach Gonse, L'art gothique.)

blick. Die besonderen nationalen Strömungen brachen sich im 15. Jahrhundert abermals eine freie Bahn, schieden voneinander oder suchten und fanden, wenn sie sich vereinigen wollten, dieses Band in einer anderen, der antiken Kunstweise. An die Stelle der gotischen Kunst trat die Renaissance.

Gotischer Profanbau. Burgenbau. Nächst dem Kirchen- und Klosterbaue stellten die Wohnsitze der Fürsten und des Adels, die Burgen, der Kunsttätigkeit mannigfache lohnende Aufgaben. Schon die für jeden Einzelfall gegebene Verschiedenheit der Terrainschwierigkeiten ließ es nicht zur Ausbildung allgemeinverbindlicher Anlagetypen kommen, sondern begünstigte nach wie vor die größte Mannigfaltigkeit der den örtlichen Bedürfnissen und den Absichten des Bauherrn angemessensten Lösungen. Für eine große Gruppe von Burgen wurde die bestimmte Scheidung in die zitadellenähnliche Hauptburg und in die als suburbium dienende Vorburg gewählt, welch letztere der Angriffsseite zugekehrt wurde und den ersten Angriff der Feinde aufhalten sollte. Ringmauern mit Zinnen und Wehrgängen, Tore und selbständig ausgestaltete Torbauten suchte man der Vervollkommnung der Angriffswaffen durch Verstärkung und Erhöhung zweckentsprechend anzupassen. Unzählige und unsägliche Schwierigkeiten in der Beschaffung des Baumaterials und in seiner oft an jäh und tief abstürzenden Abgründen erfolgten Versetzung lassen auf einen beachtenswerten Stand der Bautechnik schließen. Die Gesamtanlage und Raumverteilung zeigte wiederholt eine überaus geschickte Ausnutzung der Bebauungsfläche, die Raumbildung blieb hinter den romanischen Saalbauten nicht zurück.

Noch immer behauptete der Berchfrit in der Gesamterscheinung sich als der stattlichste und meist auch baulich interessanteste Teil der Burg und wechselte nach seiner Bestimmung als Warte oder letzte Zufluchts- und Verteidigungsstätte den Standort. In der Regel wurde nur das Erdgeschoß, manchmal auch das oberste Stockwerk gewölbt, die Zwischengeschosse waren durch Dielen-



509. Schloß Eltz.
Originalaufnahme der Kgl. Meßbildanstalt in Berlin.

böden geschieden; die verschiedenen Formen des Kegel-, Zelt- und Satteldaches, des Spitzhelmes brachten reiche Abwechslung in die Silhouette des Berchfrits. Zwischen ihm und dem Palas schaltete sich als Übergangsform der mehrgeschossige Wohnturm ein, dessen Ecken wie jene des Berchfrits mitunter Türmchen (Abb. 508) zierten. In dem als Wohnung des Burgherrn dienenden Palas war meist ein gewölbter Saal der architektonisch bedeutsamste Raum. Reicher durchgebildete Kunstformen fanden sich sonst nur noch bei der gerne dem Palas nahegerückten, aber auch ebensooft isoliert bleibenden Burgkapelle, deren austragender Chorerker zierlich gegliedert wurde. Die Räume des Palas und die Kapelle erhielten wiederholt reichen Wandbilderschmuck, in Karlstein sogar ausnahmsweise eine Inkrustation mit geschliffenen Halbedelsteinen. Die Fensterfassungen der Hoch- und Spätgotik begnügten sich überwiegend mit ziemlich einfachen zwei- und dreiteiligen Spitzbogengruppen, die vom Kleeblattbogen ausgingen und zuletzt den Vorhangbogen oder Eselsrücken abwandelten. Im Palas und im Eingangsgeschoß des Berchfrits wurden Kamine angeordnet, deren runder oder eckiger, später auch wappengeschmückter Rauchmantel auf eingebundenen Steinbalken, Konsolen oder Wandsäulen aufruhte. In Frankreich waren geschlossene, bis an die Mantelstirn vortretende Kaminwangen beliebt. Bauliche Sonderart bieten die von mehreren Besitzern gleichzeitig bewohnten Ganerbiatsburgen, bei denen bestimmte Teile, wie Burgweg, Tore, Brunnen, Berchfrit und Kapelle Gemeinbesitz blieben; so das reizende Schloß Eltz im Moselgebiete mit seinen vier Häusern und zwei Kapellen um einen engen Hof (Abb. 509). Die Wasserburg suchte auf natürlichen oder künstlich gewonnenen Inseln durch wassergefüllte Gräben, Teiche oder Flußarme ausreichenden Schutz zu gewinnen.

Residenz- und Burgenbau in Frankreich. Als der Sinn für Lebensgenuß in weiten Kreisen sich ausbreitete und die Freude am Luxus überall erstarkte, gewann auch der Burgenbau



510. Louvre in Paris.
(Miniatur aus den Livres d'heures des Herzogs von Berry; Paris.)

einen mehr geschlossenen, künstlerisch reicheren Charakter. Soweit Miniaturdarstellungen nach der noch kontrollierbaren Sainte Chapelle Rückschlüsse gestatten, war der Louvre in Paris mehr noch als durch Philipp August erst durch Karl V. ein künstlerisch bedeutender Profanbau geworden, der mit seinen zahlreichen Türmen und zinnengekrönten Mauern (Abb. 510), mit dem von Raimond du Temple geschaffenen Treppenhause, den reich geschmückten Pruntsälen und Wohnräumen sich einst höchst stattlich präsentierte. Trotz vieler Beschädigungen ist der Papstburg in Avignon der großartige Gesamteindruck geblieben; ihre Kapellen und der Saal des Konsistoriums zählen zu den bedeutendsten Leistungen des 14. Jahrhunderts. Wie in Avignon erhöhen gewaltige Wehrtürme in Pierrefonds oder in dem Schlosse des Königs René von Anjou zu Tarascon die malerische Wirkung des Baues, dessen Hauptteil bei vielen Burgen noch lange der Donjon blieb. Von dem mächtigen Rundturme (Coucy) mit Wehrgang ging Raimond du Temple in Vincennes (Abb. 508) zu einer mit Ecktürmen besetzten Anlage über; noch freier und leichter entwickelte sich der Donjon des 15. Jahrhunderts in Septmonts. Welch prächtig gewölbte Räume man bereits in den Tagen Karls V. in solchen Türmen unterbrachte, zeigt



511. Synodalgebäude in Sens.

sich in Vincennes. Der Saal im erzbischöflichen Palaste in Reims interessiert noch heute durch sein hohes hölzernes Tonnengewölbe und den mit Wappen und gotischen Ziermotiven bedachten Kamin (Abb. 512). Freiere Maßwerkbehandlung kam schon im 14. Jahrhundert in dem wirkungsvollen Saale des Palais in Poitiers zur Geltung. Als instruktives Beispiel für die Außenarchitektur solcher Saalbauten sei der Synodalsaal in Sens (Abb. 511) genannt, der die Fenster herrlich gruppiert und am Dachsaume zinnenartig abschließt (13. Jahrhundert). Noch in das Jahr 1230 reicht die Doppelkapelle des erzbischöflichen Palastes in Reims zurück, deren Oberraum sich überaus edel und schlank aufbaut. Ihr Anordnungsgedanke berührt sich mit dem der Sainte Chapelle in Paris. In dem unter Ludwig XII. und Franz I. umgebauten Schlosse zu Blois, dessen Kapelle noch entschieden an der Gotik festhält, geben die Dekorationsmotive bereits ein Kompromiß mit neuen Stilanschauungen ein. Die leider nicht erhaltenen siebzehn Schlösser des baulustigen Herzogs Jean de Berry († 1416) erregten die Bewunderung der üppigen Herzoge von Burgund. Das Haus des Schatzmeisters Karls VII., des Jacques Coeur, in Bourges, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, gibt eine gute Vorstellung, wie sich der Übergang vom Burgbau zum Palastbau allmählich vollzog. Der gewölbte Torweg, mit der Kapelle darüber, führte in einen viereckigen Hof, welcher ringsum von Arkaden und zusammenhängenden Bauten eingeschlossen wurde. Treppentürme springen vor, stattliche Giebel und Türme bringen Wechsel in die Fassaden, welche sich aber immer noch gegen den inneren Hof kehren. Hohe geistliche Würdenträger legten Wert darauf, in der Landeshauptstadt ein ihrer Stellung würdiges Absteigequartier zu besitzen. Tristan de Sallazar, der als Erzbischof von Sens auch Metropolit von Paris war, erbaute von 1475 bis 1519 in Paris das durch Giebel und Türme so malerisch wirkende Hotel de Sens (Abb. 514). In Einheit und Zartheit der Architektur wird es erheblich übertroffen durch das bekannte Hotel de Cluny, das nach 1490 durch Jacques d'Amboise, Abt von Cluny und Bischof von Clermont, vollendet wurde (Abb. 513).

Englische Schlösser. Eine ansehnliche Zahl mittelalterlicher Burgen und Schlösser steht noch in England aufrecht. Bis in die Tage Eduards I. reichen die zinnengekrönten Mauern



512. Saal im erzbischöflichen Palaste zu Reims.



513. Hotel de Cluny in Paris.



514. Hotel de Sens in Paris.

und die stattlichen Türme (Abb. 516) von Caernarvon Castle oder die trotzige Anlage von Conway Castle, 1284 von Henry de Elreton erbaut, zurück. Das in seiner Frontentwicklung imponierende Warwick Castle bietet auch eine anziehende Hofanlage, welche bei den spätgotischen Durham Castle und Naworth Castle bei Carlisle reizvoll gestaltet ist. Neben der Kathedrale von Wells erhielt sich der spätgotische Bischofspalast. Schon frühzeitig bildete in England die oft bis an das Dach reichende Halle den Mittelpunkt des ganzen Schloßbaues; gar bald wurde auch (13. Jahrhundert) die einfache Holzdecke in ein kunstreiches Hängewerk verwandelt, wodurch die spätgotische Architektur geradezu ein nationales Gepräge empfing, das selbst im 16. Jahrhundert (Tudorstil) in der 1536 erbauten großen Halle zu Hampton Court (Abb. 515) sowohl mit der Raum-, als auch mit der Deckengestaltung eine sehr beachtenswerte Schöpfung zu erzielen wußte.

Der Burgenbau Österreichs und Deutschlands. Der Burgenbau Deutschlands griff vereinzelt auf französische Vorbilder zurück. So ließ der am französischen Königshofe erzogene und mit einer französischen Prinzessin vermahlte Karl IV. seit 1333 die Prager Königsburg nach der Residenz der französischen Könige wieder instandsetzen. Ist auch davon nichts erhalten, so birgt doch der ältere Teil der Prager Burg eine glänzende Lösung ansehnlichster Raumgestaltung großer Prunksäle für die bequeme Unterbringung möglichst vieler Festteilnehmer in dem lange als Weltwunder angestaunten Wladislawischen Saale, den Benedikt Rieth 1502 vollendete. Hier ist die Loslösung des spätgotischen Zierrippenwerkes von der Konstruktion der den Halbkreis wieder zugrunde legenden Wölbung offenkundig (Abb. 517). In dem 1348—1365 vollendeten Karlstein (Abb. 518), der vornehmlich als Aufbewahrungsstätte der deutschen Reichskleinodien und der kaiserlichen Reliquienschätze dienen sollte, begegnen gewisse Anklänge an die Papstburg in Avignon. Wohn- und Kapellenräume, an deren Wänden sich teilweise noch die prachtvolle, eigenartige Edelsteinverkleidung erhielt, wurden aufs reichste mit heute noch an Ort und Stelle gebliebenen Wand- und Tafelbildern geschmückt. Die ganze Stattlichkeit des österreichischen Burgenbaues repräsentieren vortrefflich Frauenstein und das sich hoch auftürmende Hoch-Osterwitz in Kärnten, Hohen-Salzburg und die zahlreichen Tiroler Schlösser. Perlen gleich weben sich die Burgen in die herrlichen Gelände des Rheingaues. Wie originell örtliche Eigentümlichkeiten



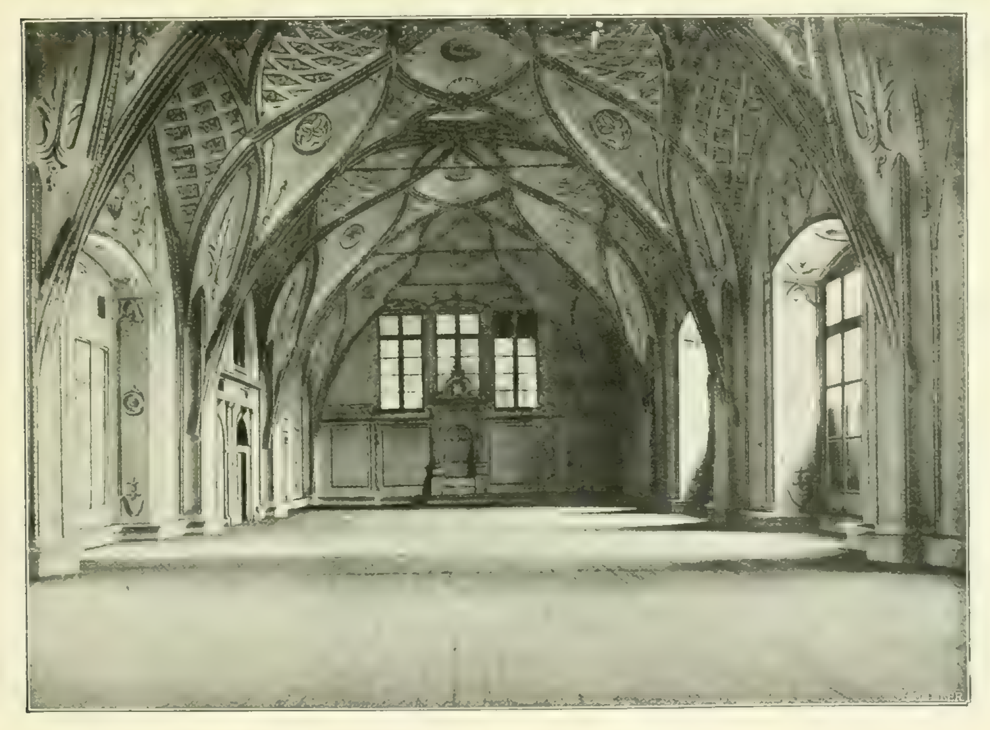
515. Halle in Hampton Court.

für die Burganlage ausgenützt wurden, zeigt besonders Wildenstein an der Donau. Während im 13. Jahrhunderte, wie das Beispiel des Kapelle und Saal als Hauptteile künstlerischer Ausstattung heraushebenden Schlosses zu Marburg (Abb. 519) lehrt, noch die lose Anhäufung mannigfacher Einzelbauten innerhalb weiter Ringmauern erschien, strebte die Spätgotik größerer Geschlossenheit der Burganlage zu. In ganz ausgezeichneter Weise bewältigt eine solche Aufgabe Meister Arnold aus Westfalen bei der 1471 begonnenen Albrechtsburg in Meißen (Abb. 520), die in entzückender Lage neben dem kunstvollen Dome das Elbtal beherrscht. Die Anordnung der Gemächer, welche mit einem beschränkten Raume zu rechnen hatte, die Raumbildung der beiden Säle und der Kapelle, die technisch sehr geschickte Unterbringung der Treppe in dem aus der Fassade vortretenden Turme ist ebenso geistreich als originell. Tief gestochene, scharfkantige Zellen über-

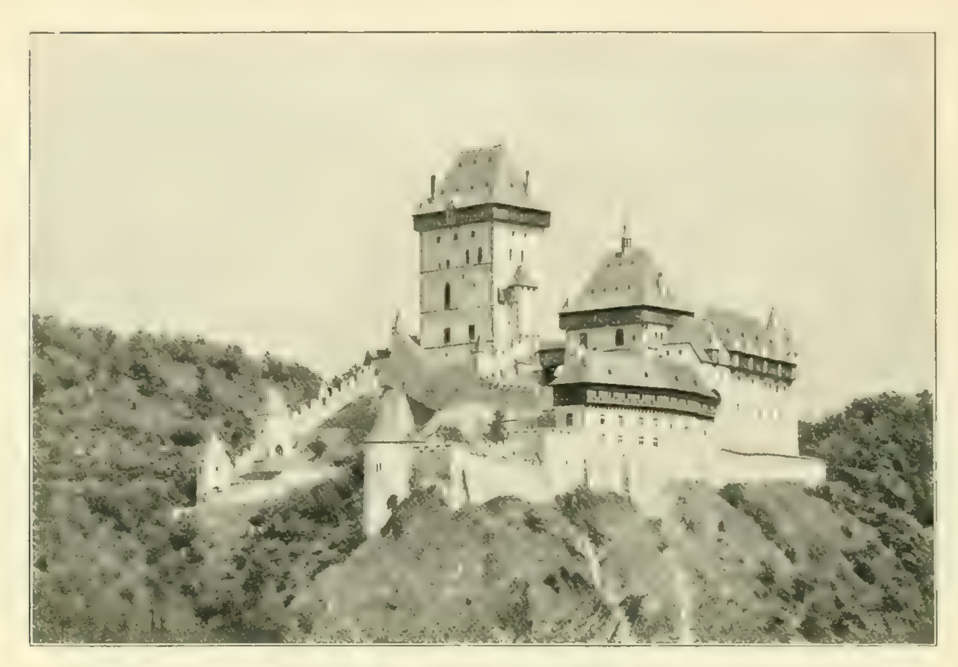


516. Caernarvon Castle. (Uhde.)

spinnen die abwechslungsvollst gegliederten Rippengewölbe. Die Fensterreihung zeigt eine sonst bei Burgen ungewöhnliche Regelmaßigkeit, welche bei der Weite der Öffnungen gleichmäßige, reiche Lichtzufuhr wesentlich unterstützt. Die Deckung der Fenster durch den Vorhang-



517. Der Wladislawische Saal in der Prager Burg.



518. Burg Karlstein in Böhmen.

bogen erweist sich als ein Zugeständnis an die sächsische Formensprache. In der Bewältigung der Gebäudemassen des reizenden Fürstensitzes, der die düstere Enge und Schwere des mittelalterlichen Burgenbaues bereits abstreifte, regt sich hohe künstlerische Selbständigkeit, ein Geist, welcher scheinbar verbrauchten Mitteln neue überraschende Wirkungen abzugewinnen und ein imposantes Werk von nur selten wiederbegegnender Geschlossenheit zu schaffen wußte.

Deutsch-Ordensburgen. Weitaus das glänzendste Beispiel des mittelalterlichen Schloßbaues, die wuchtige Kraft des nordischen Werkes mit den traumhaften Reizen des Südens ver-

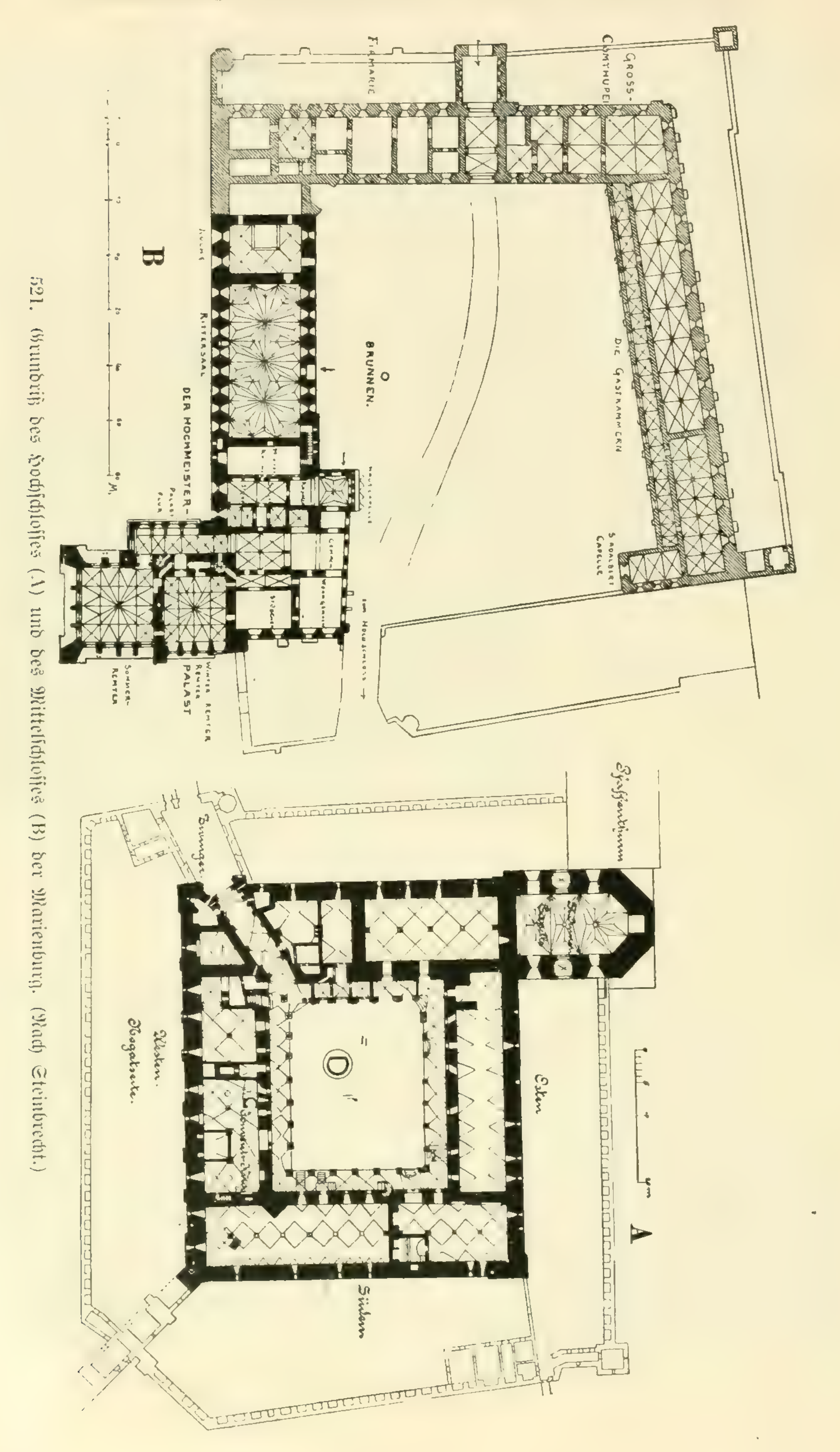


519. Schloß zu Marburg. (Nach Hartung.)

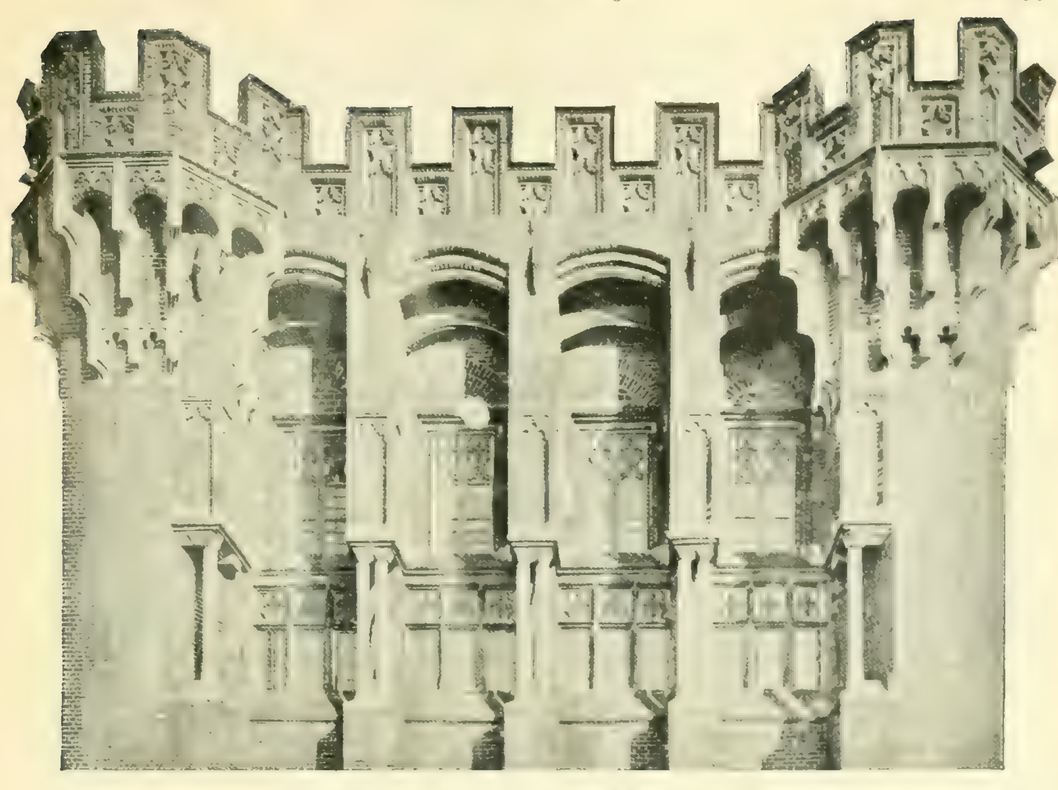
einigend, von einem halb mönchischen, halb ritterlichen Geschlecht bewohnt, ist das Schloß des deutschen Ordens Marienburg in Westpreußen (Abb. 521). Nach Art der älteren, vom doppelgeschossigen Kreuzgangsmittelpunkte ausgehenden Deutsch-Ordensburgen in Preußen (Rheden, Lochstedt usw.) etwa 1280 erbaut, bestand es zunächst nur aus dem Hochschloß, dem eigentlichen Konventshause und der Vorburg. Im 14. Jahrhundert wurde ersteres mehrfach umgestaltet. Auf der Südseite entstand als Unterhaltungssaal für die Ritter der Dreipfeilersaal und der auf sieben Pfeilern ruhende Speisesaal, auf der Nordseite die Marienkirche (unter ihr die Annenkapelle) und der Kapitelsaal, dessen Sterngewölbe von drei schlanken Granitpfeilern getragen wird. Im Ostflügel lagen die Schlafräume, im Westflügel die Wohnungen der hervorragendsten Ordensbeamten. In der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde, weil die 1309 erfolgte Verlegung des Hochmeistersitzes von Venedig nach der Marienburg einen größeren Aufwand mit sich brachte, die Vorburg in das Mittelschloß verwandelt, während die Vorburg selbst weiter hinausverlegt wurde. Auf der Westseite des Mittelschlosses wurde unter Winrich von Kniprode (1351—1382) ein besonderer Palast für den Hochmeister erbaut (Abb. 522). Von diesem werden besonders die beiden Remter (Sommer- und Winterremter des Hochmeisters) und der anstoßende Festsaal wegen der schlanken Pfeiler und des palmenartig aufsteigenden Rippengewölbes (Abb. 523) gefeiert. In der Beherrschung und musterhaften Anordnung der gewaltigen Mauermassen liegt aber der höchste Ruhm der Marienburg. Die Baumeister dieser und anderer im Ordensland verstreuten Bauten sind unbekannt. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß die Ritter selbst auf die Entwicklung Einfluß nahmen. Ihre Bauschule erweist sich als schöpferisch und fruchtbar. Sie wandte schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts das Sterngewölbe an; die weitreichenden Beziehungen der Bauherren, welchen die ausgebildete Technik des syrischen und mesopotamischen Backsteinbaues kaum fremd geblieben war, führen normannisch-arabische Motive aus Sizilien und auch frühgotische vom Rheinland her zu. Die Ziegelplastik ist hoch-



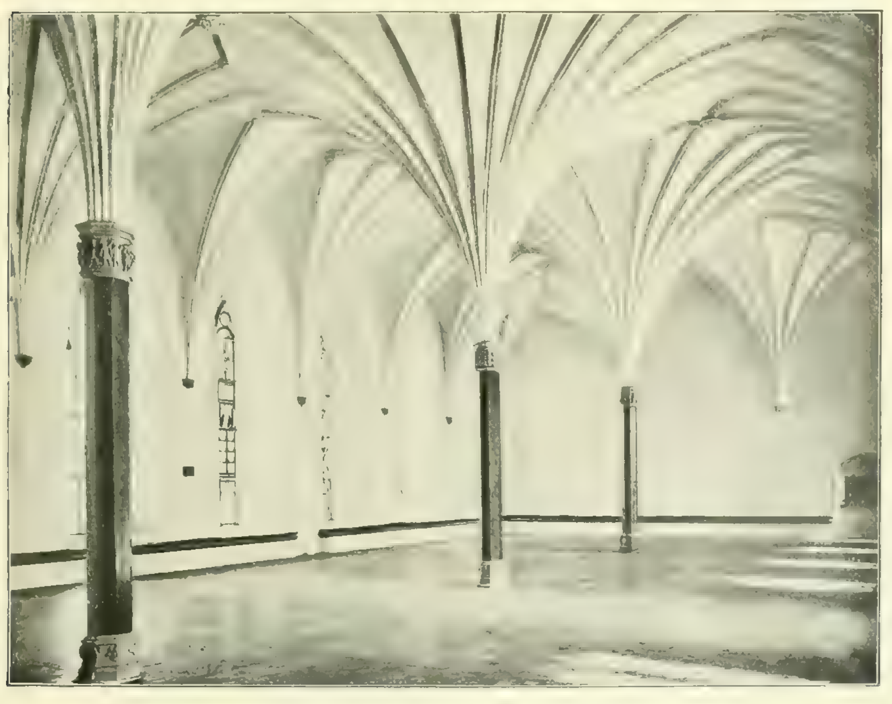
520. Hof der Albrechtsburg in Meißen.



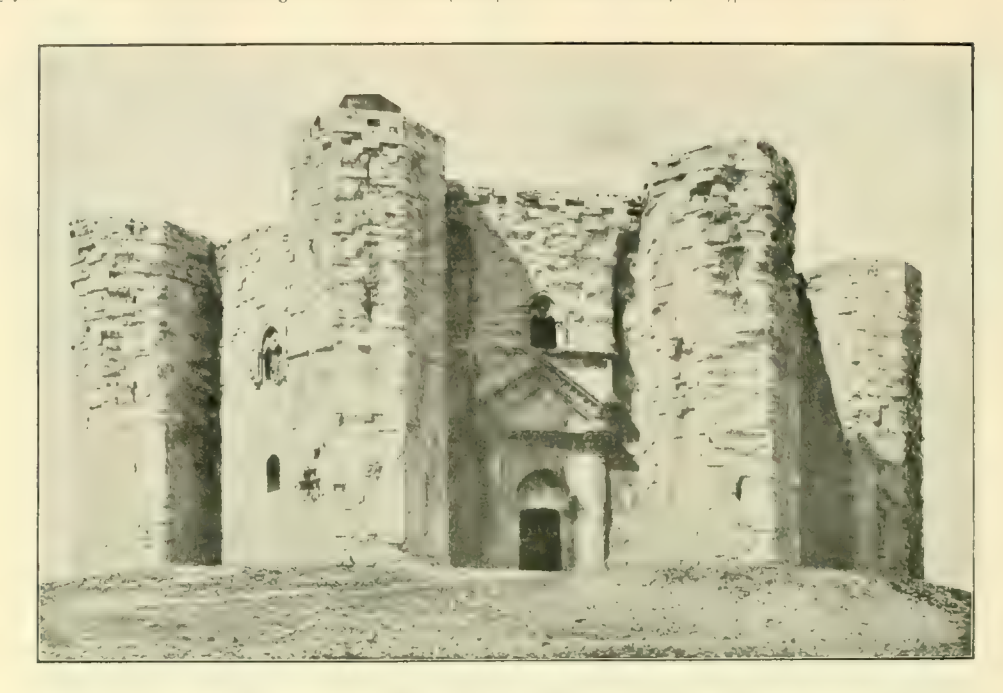
521. Grundriß des Hochschlosses (A) und des Mittelschlosses (B) der Marienburg. (Nach Steinbrecht.)



522. Vom Hochmeistershause auf der Marienburg.
(Nach einer Aufnahme der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt.)



523. Remter aus der Marienburg.
(Nach einer Aufnahme der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt.)



524. Castel del Monte.

entwickelt. Die Ziegel wurden nicht durchwegs mechanisch geformt, sondern auch in großen Blöcken lufttrocken wie Quadern mit feinen Meißeln bearbeitet und dann gebrannt. Auf diese Weise gewannen die Ornamente eine außerordentliche Feinheit und Schärfe.

Hohenstaufenbauten und städtische Fürstensitze in Italien. Als geschlossene Baugruppe verdienen die Schloß- und Burgenbauten der Hohenstaufen in Apulien und Sizilien nähere Beachtung. Das am besten erhaltene Schloß aus den Tagen Friedrichs II., von dessen Palast in Foggia nur spärliche Reste geblieben sind, ist die Achtecksanlage des Castel del Monte (Fig. 524) westlich von Barletta, an den Polygonecken mit kräftigen Sechsecktürmen besetzt. Monumentale Schlichtheit zeichnet den mit größter Sorgfalt ausgeführten Quaderbau aus, dessen merkwürdige Anlageform und Doppelgeschoß mit S. Vitale in Ravenna sehr auffällige Berührungen zeigen. Stattliche Kastelle mit mächtigen Rustikaecktürmen bieten auch Bari (Abb. 525) und Gioia. Von ihnen weicht wesentlich das Kastell in Lucera für die Sarazenenleibwache Friedrichs II. ab. Den Charakter des turmbewehrten Kastells kehrten auch die Stadtschlösser der italienischen Fürsten hervor, so das von Francesco Gonzaga errichtete Castello di Corte in Mantua (Abb. 526), das zwischen 1358 bis 1370 begonnene Castello bei Porta Giovia in Mailand oder der 1385 in Angriff genommene trotzige Ziegelrohbau des 1428 erweiterten Castello zu Ferrara.

Burgenbauten und Fürstensitze in Spanien. Anlageeinzelheiten des französischen Burgenbaues kamen bei dem durch reiche Gruppierung fesselnden königlichen Schlosse in Olite (Navara), dessen Errichtung auf Karl III. den Vornehmen aus dem Hause Valois († 1425) zurückgeht, wirksamst zur Geltung. Gleichzeitig verweisen minaretartige Türme auf die Berücksichtigung von Vorbildern des spanischen Bodens selbst. Letztere beeinflußten auch den herrlich silhouettierten Bau des Castillo de Coca bei Segovia (Abb. 527), welcher dem 15. Jahrhundert entstammt und in Zinnenform, Mauertechnik und in der malerisch anziehenden Wandbekleidung maurische Elemente geschickt verwertet. Der auf Konsolen ruhende Wallgang des gewaltigen Backsteinwerkes, das fortifikatorisch hohes Interesse zu erregen vermag, läßt in seiner nach außen

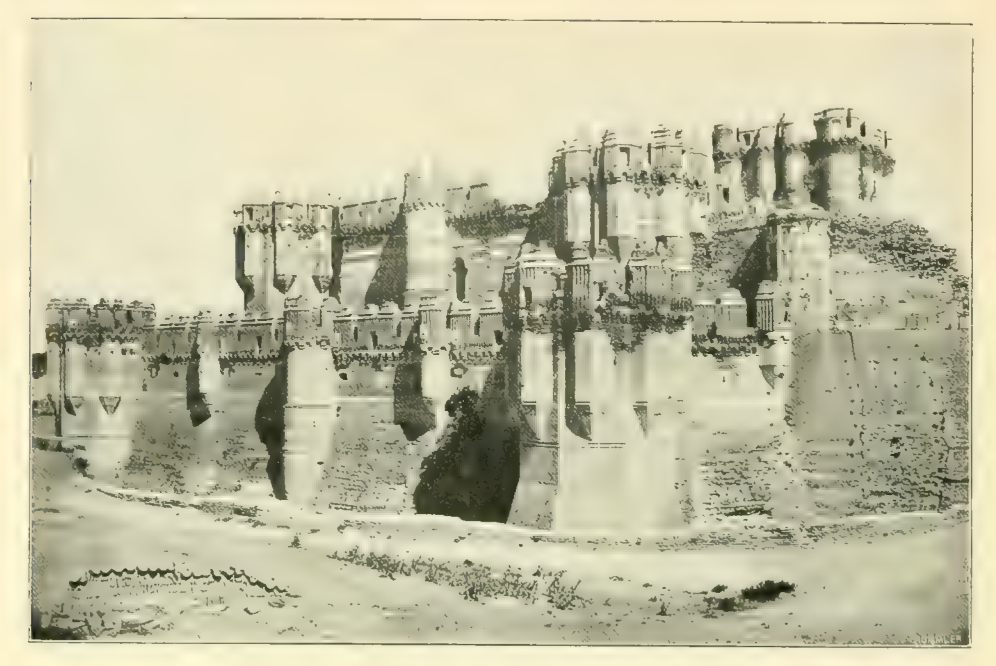


525. Gesamtansicht des Kastells von Bari.

als Halbsäulenreihe entwickelten Ausbildung eine gewisse Abhängigkeit von der Art orientalischer Bauten erkennen. Als stattliche Anlage präsentiert sich der Alcazar in Segovia, schon 1352 bis 1358 und später unter Karl V. und Philipp II. baulichen Veränderungen unterzogen.

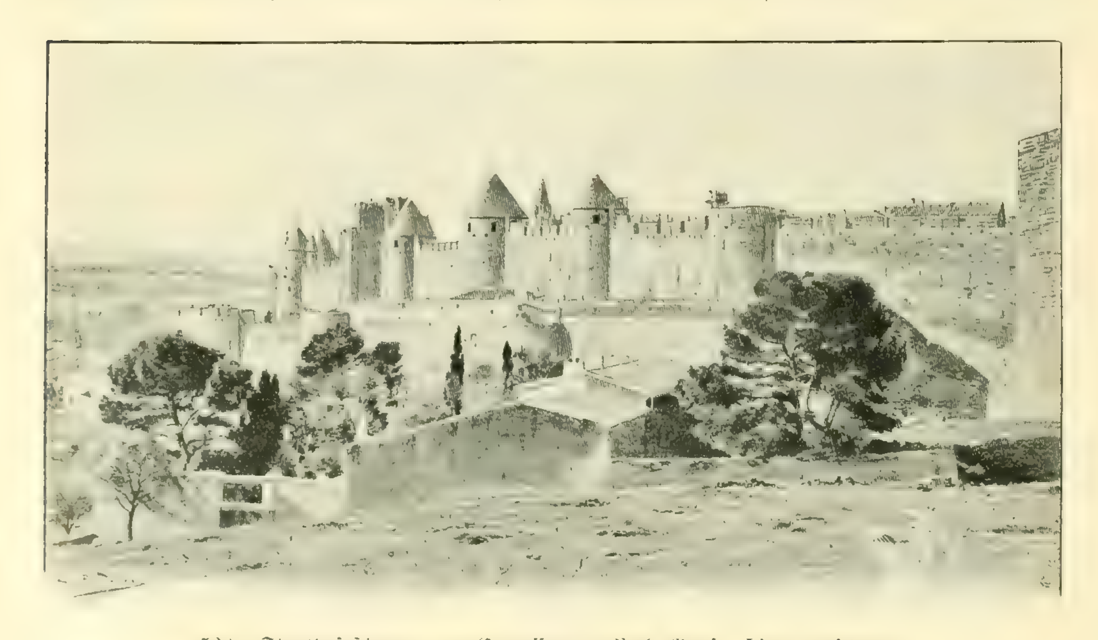


526. Castello di Corte in Mantua.

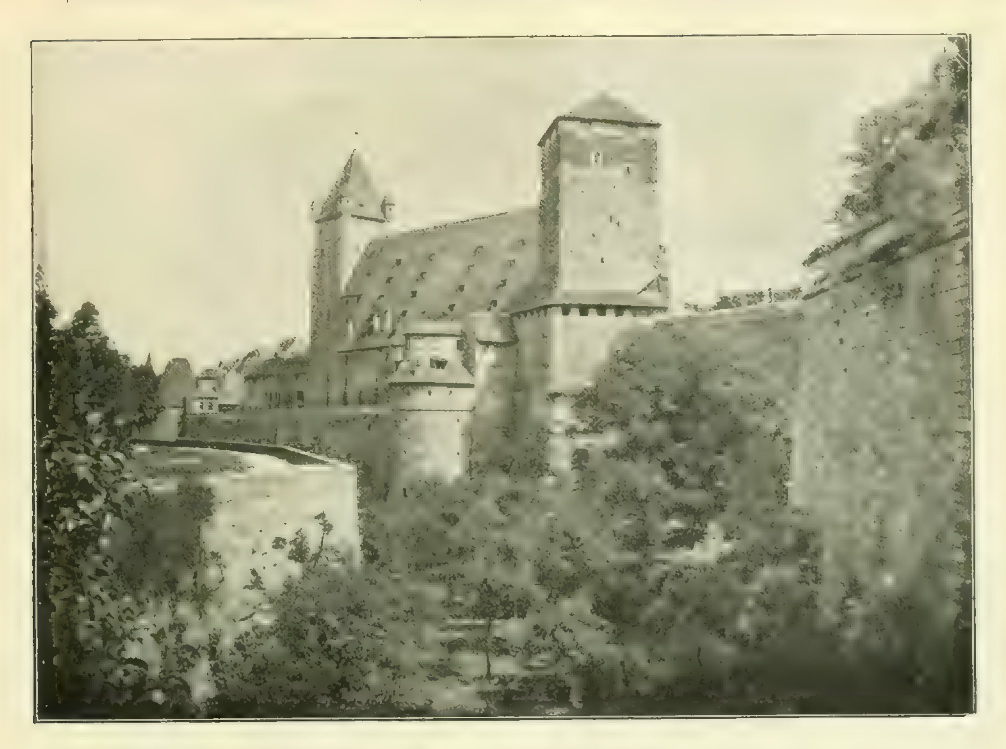


527. Castillo de Coca bei Segovia. (Junghändel.)

Selbst in den Tagen der absterbenden Gotik schwang sich der Mudejarstil noch zu sehr anziehenden Schöpfungen auf. Maurische Einflüsse, die an dem um die Mitte des 15. Jahrhunderts errichteten Bischofspalaste in Alcalá de Henares die Oberherrschaft behaupteten, gaben in dem Palaste der Herzoge von Infantado zu Guadalajara (1461) mit der durch reiche Erkeranordnung belebten Fassade und dem hübschen Hofe den gotischen Elementen einen mit der Dekoration geradezu spielenden Zug. Form und Aufbau des bekannten schiefen Glockenturmes in Sara-



528. Stadtbefestigung von Carcassone. (Nach Gonse, L'art gothique.)



529. Fünfeckiger Turm, Kaiserstallung und Luginsland in Nürnberg.

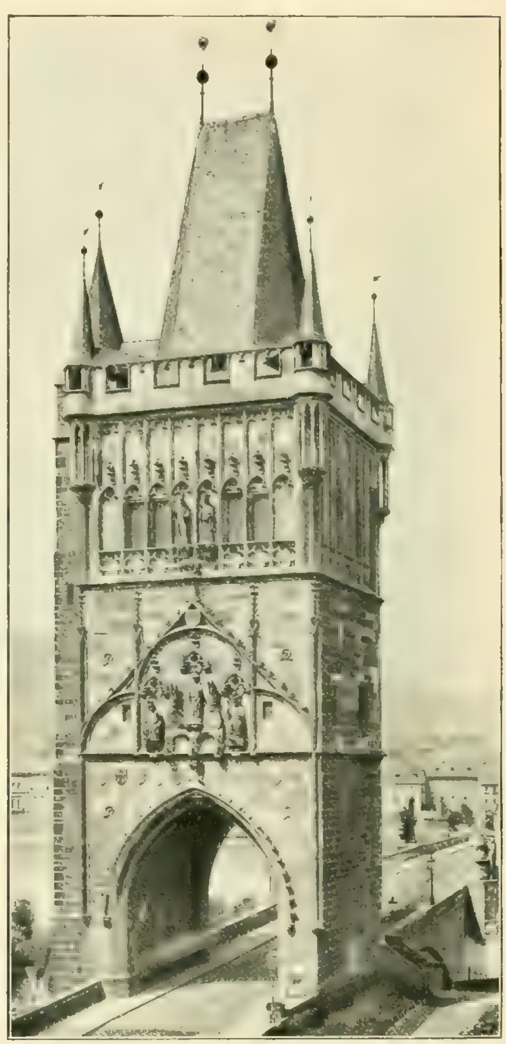
gossa (1504), an welchem das anmutige Flächenornament und die Backsteinbehandlung zwei so charakteristische Eigentümlichkeiten maurischer Bauweise festhielten, klingen entschieden an gotischen Turmbau an.

Profanbau der Stadt. Bei aller Bewunderung für die Fürstensitze und Adelsschlösser, für die Marienburg und die ihr verwandten deutschen Ordensburgen (Thorn, Heilsberg, Marienwerder) müssen wir doch gestehen, daß nicht in ihnen, überhaupt nicht in den Burgbauten, sondern in der städtischen Architektur, in den Werken, welche das zu Macht und Reichtum emporgestiegene Bürgertum schuf, die profane Baukunst des späteren Mittelalters den kräftigsten und abwechslungsreichsten Ausdruck gefunden hat.

Stadtanlage und Stadtbild. Für den baulichen Organismus der Stadt kam außer der Burg und der Kirche, die zu Kristallisationspunkten ihrer Entwicklung wurden, noch der Markt in Betracht. Er bildete das Herz der Ansiedlung, die von der ursprünglichen Regellosigkeit allmählich zu einer planvollen, regelmäßigen Verbauung überging und die auf die städtische Bauweise übertragene ungeregelte Gruppierung des Haufendorfes bestimmten Typen der Stadtanlage opferte. Am beliebtesten wurde seit dem 13. Jahrhundert die Rundform der Anlage, bald ein Kreis, bald ein Oval, in dessen Mitte der meist quadratische Markt lag und die den vier Haupttoren zustrebenden Hauptstraßen sich trafen. Je nach dem Laufe der Nebenstraßen zu den Hauptstraßen und nach der davon abhängigen Formierung der Häuserblöcke läßt sich eine Rundform mit Meridianteilung, mit Rippen- und Rechteckteilung sowie die Rechteckform mit Rechteckteilung unterscheiden und genau so wie im Städtebaue der Antike die Entwicklung vom Unregelmäßigen zu immer größerer Regelmäßigkeit feststellen. Bis zur Anlage von Magdeburg in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts kann die Aufnahme des rechtwinkligen Umrisses der römischen Lagerstadt zurückverfolgt werden. So erscheinen schon die Grundrisse der Städte als



530. Das Uenglinger Tor in Stendal.



531. Der Altstädter Brückenturm in Prag.

monumentale Denkmäler ihrer Geschichte. Ungenauigkeiten der örtlichen Absteckung, Berücksichtigung alter Wege und Ortseigentümlichkeiten, Anpassung an das Gelände und spätere Ergänzungen und Veränderungen führten zu oft entzückenden malerischen Unregelmäßigkeiten der Stadtbilder und ihrer Straßenzüge, die bei späteren Stadtgründungen im Osten auf slavischem Boden nur in halber Breite an den Marktecken einmünden, so daß die dadurch länger werdenden Marktfronten ein geschlosseneres Marktbild ermöglichen. Der Markt war der Brennpunkt des sozialen, gewerblichen und rechtlichen Lebens, Handelsplatz, Gerichts- und öffentliche Versammlungsstätte. Kirche und Rathaus, das zunächst nicht nur Verwaltungs- und Gerichtsgebäude, sondern oft auch Kauf- und Tanzhaus war, besetzten die Seiten des Marktes: ihnen schlossen sich Pfarrhöfe und Schulen, Stadtwagen, Zeughäuser u. dgl. an. Nebenmärkte, wie Holz-, Roß-, Heumarkt, trennten sich frühe vom Hauptmarkte oder wurden bei Stadterweiterungen besonders angelegt; das Zusammenwohnen der Angehörigen bestimmter Berufe in einzelnen Stadtteilen und Straßen lebt in den Straßennamen, die Goldschmied-, Plattner- oder Schwertfeger-, Bogner-,

Färbergasse, noch heute fort. Eigene, durch Tore absperrbare Viertel waren den Juden eingeräumt, die ihre besonderen Rat- und Tanzhäuser, Schulen, Bäder, Spitäler und Friedhöfe errichteten.



532. Das Severinstor in Köln.

Gegen die Angriffe der Feinde wurden die städtischen Niederlassungen ebenso wie die sie oft beschützenden Burgen durch ausgedehnte Befestigungswerke geschützt, die seit dem 13. Jahrhundert durch Erhöhung und Verstärkung der Mauern, durch Verbreiterung des Wehrganges auf Konsolen oder Strebepfeilern, durch Pechnasen- und Erkerbeigaben an Mauern und Türmen erhöhte Wehrfähigkeit erlangten. Letztere wurde angesichts der verheerenden Einwirkung der Feuerwaffen seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bei den Neubefestigungen alter Städte nicht nur nach den eben erwähnten Gesichtspunkten, sondern auch durch Vertiefung, Verbreiterung und Verdoppelung der Gräben, durch Vermehrung der Türme und durch burgmäßige Umgestaltung der Tore gesteigert. In Carcassone (Abb. 528) hat sich wie in Rothenburg ob der Tauber, in Dinkelsbühl oder Tangermünde das System städtischer Befestigungsanlagen mit zinnengekrönten Mauern und geschickt verteilten Türmen vortrefflich erhalten.

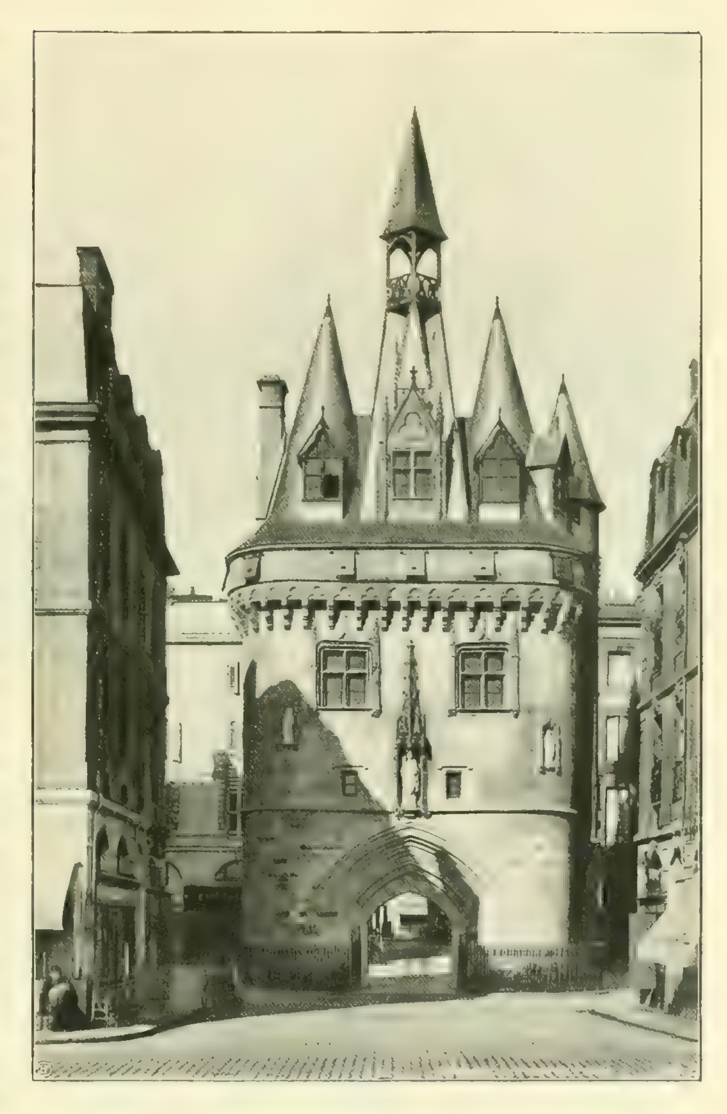
Stadttore und Stadttürme. Zu den Wahrzeichen einer freien, stolzen Stadt gehören außer dem Rathause vornehmlich auch die wuchtigen S t a d t t o r e mit ihren T ü r m e n. Der Turmbau hat offenbar die Phantasie des späteren Mittelalters am stärksten gepackt, ihr als die besondere architektonische Leistung gegolten. In keinem Zeitalter wurden so viele Türme errichtet wie in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters, in keinem den Türmen, die zwar Rund- und Viereckform bevorzugten, aber auch vor ungewöhnlichen Gestaltungen (Abb. 529) nicht zurückschreckten, eine so begünstigte Stellung zugewiesen. Sie übersteigen nicht selten das rechte Maß, werden in der mannigfachsten Weise gegliedert und gekrönt, wo es angeht, zum Schmucke der Bauten herangezogen. Die Tore und die Brücken boten reichen Anlaß, dieser Lieblingsneigung zu huldigen. Bei den Stadttoren, deren Halle in den Türmen einen besonderen Schutz erhielt, ergaben sich gerade mit der Turmanordnung mehrere Variationen. Am einfachsten wurde über der Tordurchfahrt ein Turm errichtet, dessen Oberbau, wie bei dem 1436 erbauten Uenglinger Tore (Abb. 530) und dem ihm ähnlichen Tangermünder Tore in Stendal abwechslungsreiche Gliederung erhielt. Den Gedanken des eintürmigen Torbaues, der schon bei dem Severinstore in Köln (Abb. 532) begegnet, vertreten in ähnlicher Weise auch die einander verwandten Tortürme zu Pyritz und Königsberg in der Neumark sowie jene zu Tangermünde. An besonders bevorzugten Stellen, wie bei dem Altstädter Brückenturme in Prag, wurde die eigentliche Schau-



533. Das Heiligenkreuztor in Brügge.



534. Das Holstentor in Lübeck.



535. Tor in Bordeaux.

seite reicher mit plastischem Schmucke bedacht (Abb. 531), der bei späteren Anlagen, wie dem seit 1475 im Baue begriffenen Prager Pulverturme zur Nachahmung reizte. Neben dem Typus des eintürmigen Torbaues erscheint besonders häufig der doppeltürmige Typus, der nach der Art der Porta nigra in Trier die Tordurchfahrt mit zwei Türmen flankiert und zwischen beide das über der Tordurchfahrt angeordnete Torhaus einschaltet. Dieser schon in romanischer Zeit nachgewiesene Typus (vgl. S. 212, Abb. 295) ist weit verbreitet und erhält sich durch Jahrhunderte, bei dem Erentore in Köln, beim Wiener Tore in Hainburg oder bei dem Heiligenkreuztor in Brügge (um 1297 entstanden, Abb. 533) ebenso wie bei dem mächtigen Holstentore in Lübeck (Abb. 534), das 1469 bis 1476 aus verschiedenfarbig gebrannten Steinen errichtet wurde und sich mit der Anordnung des Mühlentores in Stargard oder des Stadttores in Beauvais berührt. Eine andere Abwandlung bietet das dreitürmige Tor, bei welchem bald der Mittelturm, bald die Flankentürme durch Höhe und Mächtigkeit die Anlage beherrschen, so das Pantaleonstor in Köln, das Spalentor in Basel und das schöne Stadttor in Bordeaux (Abb. 535). Auf der Absicht, die Torbauten wehrfähiger zu machen und durch Verdoppelung, beziehungsweise Verstärkung der Tore die Möglichkeit nachdrucksvoller Verteidigung zu schaffen, beruht die Anlage der Doppeltore, wie des Rheintores in Andernach oder des deutschen Tores in Metz (Abb. 536) und der Torburgen. In besonders elegantem und vornehmem Aufbaue entwickelten sich die Vortore im Backsteingebiete, wo z. B. bei dem Stargarder Tore zu Neubrandenburg auch die Ziergiebeldekoration die gefälligste Verwendung fand. Die Vorbildlichkeit solcher Anlagen erstreckte sich bis nach Polen hinein, in dessen Krönungs-



536. Das deutsche Tor in Metz.



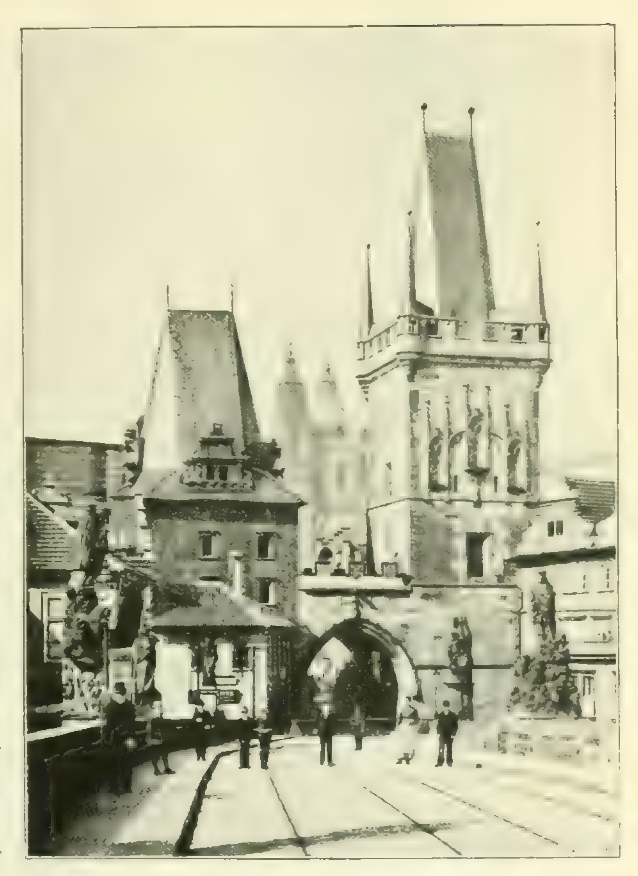
537. Die Barbakane und das Florianitor in Krakau.

stadt Krakau 1498 das stattliche Floriantor (Abb. 537) errichtet wurde. Im Gebiete des Backsteinbaues (Mark, Pommern, Mecklenburg) zeichnen sich Stadttore und Stadttürme durch Größe und schmucke Behandlung aus. Bei den aus Quadern errichteten spätgotischen Türmen (Prag) verwilderte mitunter das Ornament.



538. Der sogenannte „Rabot" in Gent.

Das Befestigungssystem der Burg und Stadt wurde vereinzelt auch auf isoliert stehende Kirchen übertragen; die von Peter Harperger aus Salzburg 1421—1433 errichtete Leonhardskirche bei Tamsweg wird an malerischer Wirkung von dem Kirchenkastell in Eisenerz noch übertroffen.



539. Das Kleinseitener Brückentor in Prag.

Brückenbauten. Im Zusammenhange mit der Befestigung und dem Verkehre der mittelalterlichen Stadt hatten auch die Brückenbauten eine besondere Bedeutung. Frankreichs Brückenbau, dessen Leistungsfähigkeit in Cahors der elegante Pont de la Calendre aus dem 14. Jahrhundert mit guter Pfeilerbildung und zweckentsprechender Turmverteilung über der Fahrbahn vortrefflich veranschaulicht, war auch für weit entlegene Länder maßgebend. 1333 begann der aus Avignon berufene Meister Wilhelm die nicht mehr bestehende Elbebrücke zu Raudnitz in Böhmen. In diesem Lande erhielt sich, abgesehen von der Brücke in Pisek, ein großartiger mittelalterlicher Brückenbau in der 1357 begonnenen weltberühmten Karlsbrücke zu Prag, einem Werke Peter Parlers von Gmünd. Sein reichster Schmuck ist der prächtig gegliederte Altstädter Brückenturm, sein am malerischesten wirkender Teil der Kleinseitner Brückenturm mit gezinnter Tordurchfahrt und Zollhaus (Abb. 539). In dem Pont des Trous in Tournai erhielt sich einer der interessantesten Reste belgischer Befestigungsarchitektur. Wohl noch malerischer und eigenartiger ist der am 13. Juni 1489 begonnene Rabot in Gent, dessen von zwei gedrungenen Rundtürmen flankierter Giebelbau den auch durch Fallgatter absperrbaren Lauf der Lieve beherrscht (Abb. 538).

Innerhalb der Städte ergaben sich für die verschiedenen Zweige der Kunst bei Ausführung von Bauten öffentlicher und privater Bestimmung die abwechslungsvollsten Aufgaben. Zur Kirche gesellen sich, ihr künstlerisch ebenbürtig, namentlich im 15. Jahrhundert, das Rat- und Zunfthaus, sowie die Kaufhalle. Schwere konstruktive Aufgaben harren hier nicht der Lösung. Das Erdgeschoß öffnet sich gern mit spitzbogigen Lauben gegen den Marktplatz, den Oberstock nimmt vornehmlich ein großer Saal, gewölbt oder mit einer Holzdecke versehen, ein. Der dekorativen Architektur bot sich dagegen ein reicher Wirkungskreis. Bei den älteren Werken werden insbesondere die Fenster schmuckreich ausgeführt, die Fassadenwände zwischen den Fenstern durch Tabernakel mit Statuenschmuck belebt; bei den jüngeren Bauten heben sich die Giebel, die Erker und Ecktürmchen stattlich heraus. Im Innern bleibt die Ausschmückung der Räume vorwiegend den Schwesterkünsten, insbesondere der Holzskulptur, vorbehalten. Sie wird häufig erst in der nächstfolgenden Kunstperiode vollendet, ohne daß aber die Einheit darunter wesentlich litte;



540. Die Tuchhalle in Gent.

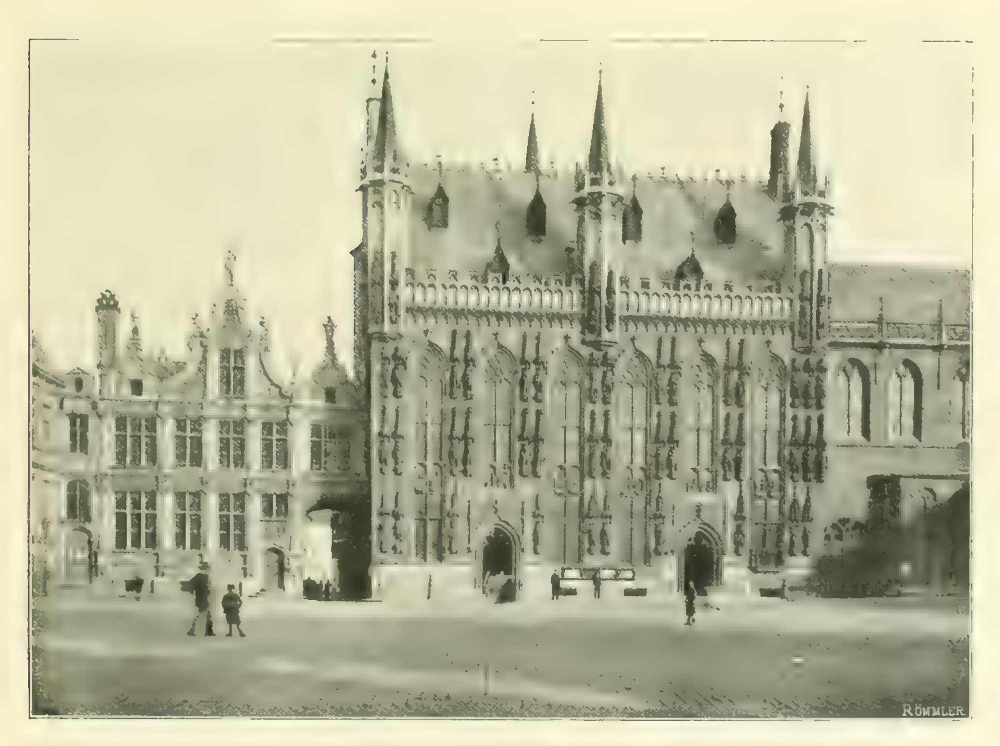
nahe berühren sich auf diesem Gebiete die spätgotischen Formen und die der sogenannten Frührenaissance, so unmerklich gehen sie ineinander über.

Flandrische Rathäuser und Kaufhallen. Der klassische Boden gotischer Rathäuser und Kaufhallen sind die flandrischen Städte. Hier boten der Handel und Gewerbefleiß mehr als anderwärts reiche Mittel zur Errichtung der stattlichsten Bauten: hier verlangte das im Kampfe mit den Fürsten erstarkte trotzige Selbstbewußtsein nach einem scharfen Ausdrucke der bürgerlichen Macht und Kraft. Die Rathäuser wurden mit Zinnen bewehrt und von einem hochragenden Turme, dem Beffroi, überschattet. Als ältester Bau dieser Art gilt die 1380 vollendete Tuchhalle zu Ypern (Abb. 541), welcher sich die Kaufhalle in Brügge mit ihrem riesigen Beffroi anschließt; an Zierlichkeit der Ausführung überragt beide die 1425 von dem Architekten Simon van Assche begonnene Tuchhalle zu Gent (Abb. 540). Im Jahre 1387 wurde das hübsche Rathaus in Brügge fertiggestellt (Abb. 542). Die berühmten Rathäuser zu Brüssel, Löwen, Gent und Oudenarde danken dem 15. und 16. Jahrhundert den Ursprung.

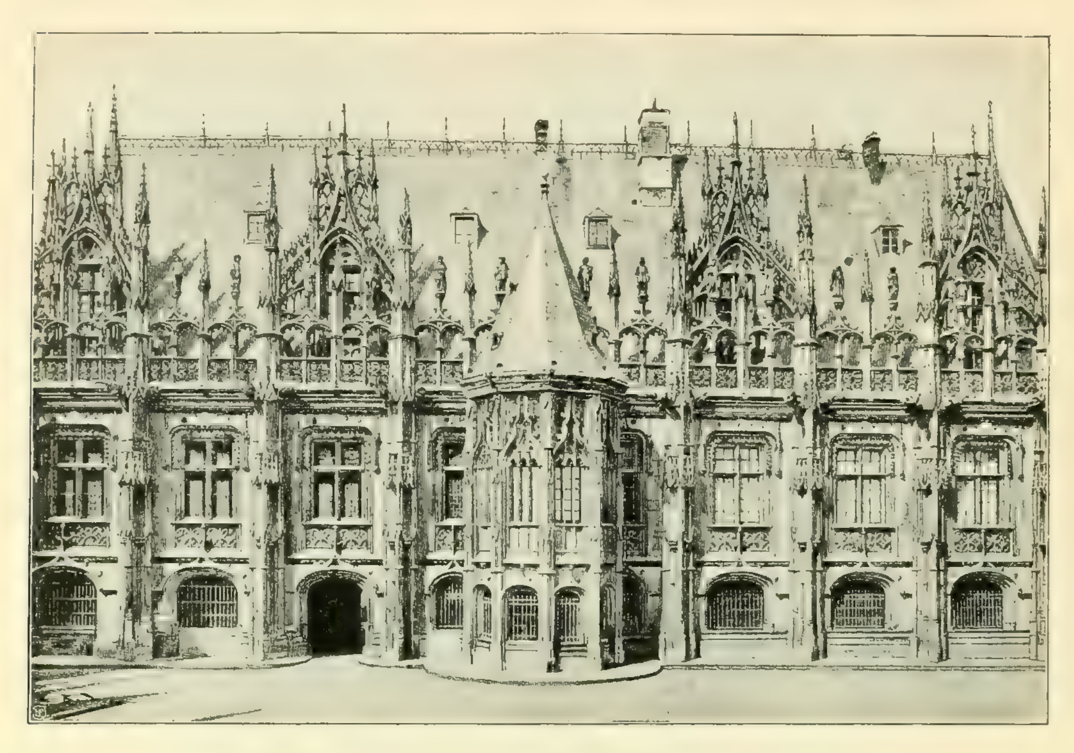
Mit hochragendem Hauptturm und zierlichen Ecktürmchen ist auch das Rathaus in Compiègne bedacht. Trotz aller malerischen Wirkung haftet dem Justizpalast in Rouen (1493—1499)



541. Die Hallen in Ypern.



542. Das Rathaus und die Kanzlei in Brügge.



543. Justizpalast in Rouen. (Nach Gonse, L'art gothique.)

eine gewisse Überladenheit und Zerfahrenheit an, welche der Fenstergiebelschmuck mehr hervorhebt als abschwächt (Abb. 543).

Rathausbauten in Deutschland. Auch auf deutschem Boden, auf welchem das durch Richard von Cornwallis um 1267 errichtete „Grashaus" zu Aachen mit den Statuen der sieben Kurfürsten in den Nischen der älteste gotische Rathausbau sein dürfte, stiegen im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts in allen Landschaften Rathäuser in die Höhe. Die stattlichsten wurden in den norddeutschen, vorzugsweise auf den Backsteinbau angewiesenen Hansastädten errichtet. Doch hat das spröde Material die Baumeister nicht gehindert, besonders die Fassaden gar mannigfach zu gestalten.

Die Vereinigung von Kaufhalle, Bürgersaal und Gerichtslaube, die den Ausgangstypus des deutschen Rathauses bildete, begegnet in den Rathäusern von Dortmund und Minden (Abb. 544). Für die Sitzungen des Rates und für die mit der Stadtentwicklung wachsende Verwaltung wurde die Zugabe neuer Räume notwendig, welche das alte Bürger- und Kaufhaus frei weiterentwickelte. Man begnügte sich wohl auch mit Sälen der Schöffen und des Rates für Gerichtspflege und Verwaltung wie in Tangermünde (Abb. 545), an dessen zwei Säle enthaltenden älteren Bau im 15. Jahrhundert eine unten offene Gerichtslaube mit darüberliegender Schreibstube sich anschloß. Ähnliche Anordnung begegnet auch in dem reizenden Rathause von Alsfeld (1512), das nächst dem spätgotischen von Oberlahnstein und dem zwischen 1432 bis 1528 errichteten zu Duderstadt (Abb. 546) eine besonders ansprechende Lösung des Fachwerkbaues darstellt. Kaufhaus, Bürgersaal und Verwaltungsräume wurden in oft ausgedehnten Rechtecksbauten unter ein Dach gebracht, so in dem geschmackvollen, hohen Giebelbau des Rathauses zu Münster oder in der schönen Gruppe des Rathauses zu Halberstadt, in der an den älteren Ratssaaltrakt seit 1398 Kaufhalle und Bürgersaal angebaut wurden. Die rechtwinklige Verbindung



544. Rathaus zu Minden.

des Bürgersaales mit den Ratsstuben bietet den Winkelhakentypus mit aus- oder einspringenden Ecken des Marktes. Denselben vertritt am glänzendsten das Rathaus in Braunschweig (Abb. 547), dessen rechtem Saalflügel in der Mitte des 15. Jahrhunderts die prächtige, zweigeschossige Laube mit zierlicher, an die Domfenster gemahnender Giebelarchitektur vorgelegt wurde. Von der parallelen Verbindung zweier durch einen schmalen Hof getrennten Flügel geht das Rathaus in Lübeck (Abb. 548) aus, dem um 1400 das über der offenen Marktverkehrshalle liegende Tanzhaus und von 1442 bis 1444 ein neuer Saalbau sich angliederten. Dieser Anlagetypus wurde für das baltische Gebiet vorbildlich und erreichte in Stralsund die abgeschlossenste Durchbildung. Als besonders großzügige Anlage des deutschen Ordensgebietes präsentiert sich das 1393 begonnene Rathaus in Thorn (Abb. 549), von dessen einen Hof umziehenden Flügeln drei für den Marktverkehr frei waren, während im vierten Ratswage, Platzmeister und Gericht untergebracht wurden. Das Obergeschoß nahm außer Kanzleien den Bürger- und den Ratssaal, der Turm das Archiv auf. Der geschlossene Viereckbau mit Turm wurde bei den Rathäusern in Kulm und Posen noch im 16. Jahrhundert beibehalten.

An anderen Orten wurde man den wachsenden Bedürfnissen durch Hinzufügung neuer Bauteile gerecht, die in locker gefügter Gruppierung den Rathauskomplex oft überaus malerisch gestalteten, so in Regensburg, Hildesheim, Nürnberg, Basel, Breslau oder Prag. Am Rathause der Prager Altstadt, in dessen unterem Turmgeschosse die berühmte altertümliche Uhr mit spätgotischer Dekorationsfülle eingestellt ist, bildet die 1381 vollendete Erkerkapelle (Abb. 550) ein feines Kabinettsstück gotischer Bauweise. Die einst mit baldachingeschützten Statuen geschmückte, ausgedehnte Frontentwicklung des Rathauses in Aachen (1358—1376) und der Statuenschmuck des um 1400 entstandenen Rathauses in Wesel erweisen sich als von flandrischen Vorbildern



545. Das Rathaus in Tangermünde.
(Nach einer Aufnahme der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt.)



546. Das Rathaus in Duderstadt.
Hartung



547. Rathaus in Braunschweig.

548. Das Rathaus zu Lübeck.

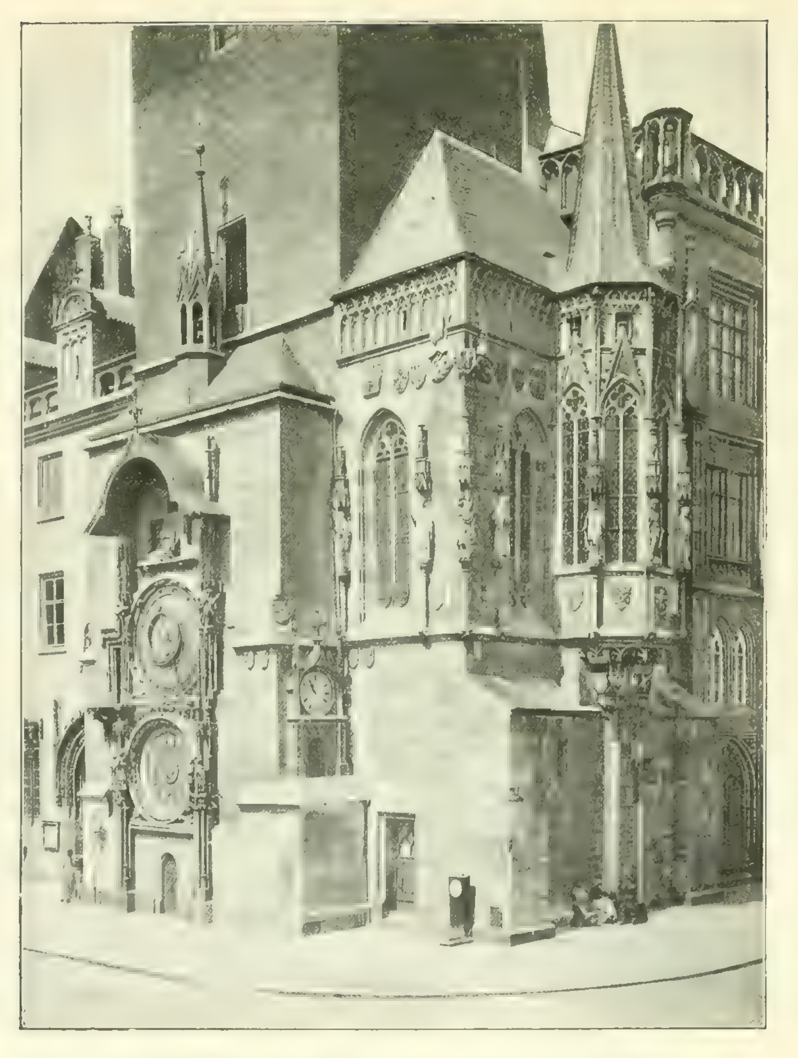


549. Rathaus zu Thorn.

beeinflußt, die wohl auch bei der Errichtung des fünfstöckigen Kölner Rathausturmes (1407 bis 1414) maßgebend waren. Im allgemeinen gehört der Turm nicht zu den unbedingt notwendigen Bestandteilen des deutschen Rathauses, obzwar die vereinzelt erweisbare Erwerbung von Turmhäusern, wie 1316 in Würzburg (Abb. 551) für die Rathausunterbringung schließen läßt, daß man frühe schon die besondere Eignung des Turmes für die Unterbringung des Archives, der Schatzkammer und Kapelle ins Auge faßte. Im deutschen Ordenslande, im böhmischen Ländergebiete und seiner Nachbarschaft war der Turm vom Rathausbilde allerdings fast untrennbar.

Durch Vielfarbigkeit zeichnen sich die Rathäuser in der Mark Brandenburg aus, ganz im Geiste des Backsteinstiles, während das Breslauer Rathaus aus dem 15. Jahrhundert, einer schlesischen Sitte folgend, die Hausteinformen in Ziegeln nachzuahmen sich bemüht. Die künstlerische Verwendbarkeit des Backsteinmateriales bringen wohl die Rathäuser zu Tangermünde und zu Königsberg in der Neumark am wirkungsvollsten zur Anschauung, jenes in Zerbst vergröbert das Breslauer Vorbild; die Tangermünder Rathausfassade (Abb. 545) gehört mit ihren großartig entfalteten Fensterrosen und den breiten Gitterfriesen zu den Glanzschöpfungen der Backsteinarchitektur, die den ihr sonst geläufigen Giebelbau kaum anderswo wieder so künstlerisch feinfühlig gegliedert und aufgegipfelt hat.

Andere öffentliche Bauten der Stadt. Zunächst strebte die Bürgerschaft der Städte darnach, in dem Rathause, wenn möglich, alle städtischen Verwaltungszweige unterzubringen. Mit der Zeit lösten sich aber namentlich das Kaufhaus, das Zeughaus und die Ratswage von dem Rathause ab und wurden in selbständigen Gebäuden untergebracht. Das für den Markt- und Handelsverkehr bestimmte Kaufhaus bevorzugte die Hallenform, erhielt wie in Konstanz (1388)



550. Die Erkerkapelle des Altstädter Rathauses in Prag.



551. Rathaus zu Würzburg.



552. Kaufhaus zu Straßburg.
(Zeichnung von A. Koerttge, Verlag von C. A. Bomhoff.)

wohl auch einen großen Saal und Räume für die Warenbergung. Der Grundstock der Markthalle in Straßburg wird heute noch von dem 1358 errichteten Kaufhause (Abb. 552) gebildet. Als solches stellt sich auch die 1399 begonnene Tuchhalle in Krakau dar, deren Äußeres nach einem Brande im Jahre 1555 durchgreifende Veränderungen erfuhr. Für die Abhaltung städtischer Feste wurde wahrscheinlich 1452 in Köln der stattliche Saalbau des Tanzhauses Gürzenich vollendet, auf dessen Bestimmung die tanzenden und tollenden Paare an den beiden Saalkaminen hindeuten. Für die Unterbringung des städtischen Zinsgetreides und der Lebensmittelvorräte

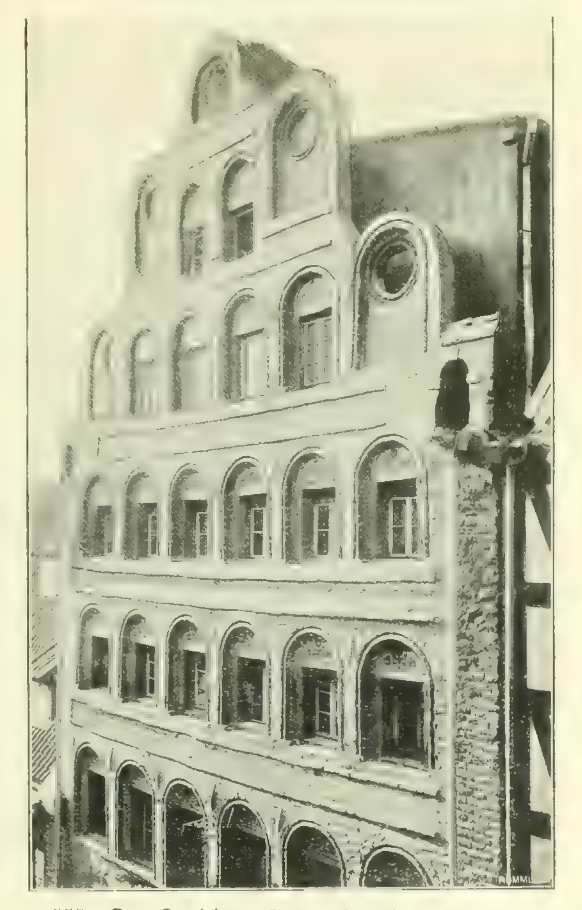


553. Kranenturm auf der Langenbrücke in Danzig.

für bedrängte Zeiten dienten die mitunter ansehnlichen Kornhäuser; das 1494 bis 1495 zu Nürnberg (Abb. 529) erbaute wurde bei Kaiserbesuchen auch für die Unterbringung der Pferde benützt. In ein anderes, 1498 bis 1502 entstandenes Nürnberger Kornhaus, die „Maut", wurde später auch die große Wage verlegt. Schon 1497 hatte Nürnberg ein selbständiges Waghaus erhalten, dessen Bestimmung das bekannte Relief des städtischen Wagmeisters von der Meisterhand des Adam Krafft hervorhob (Abb. 554). In Verbindung mit einem Lagerhause wurde 1534 die ansehnliche „alte Wage" in Braunschweig, namentlich durch die oberen Fachwertgeschosse, eine heute noch bewunderte Zierde der Stadt. In der Nähe der Kaufhäuser oder an den Ufern der die Warenzufuhr erleichternden Wasserstraßen wurden Krane sogar in selbständigen Türmen aufgestellt; ein prächtiges Beispiel dieser Anordnung erhielt sich in dem 1410 errichteten Kranenturme auf der Langenbrücke in Danzig, von dem aus auch die Aufrichtung und Einsetzung der Masten erfolgte (Abb. 553). In den Handelsstädten entwickelte sich naturgemäß eine Speicherarchitektur, die bei aller Schlichtheit des Ganzen doch manch wirksame Lösung baulicher Ausgestaltung solcher Stapelhäuser fand (Abb. 555). Die Fassade des Lagerhauses in Gent geht bis ins 13. Jahrhundert zurück (Abb. 556). An Flußufern, wie an der Obertrave in Lübeck, reihten sich mitunter solche Speicher in anziehender Geschlossenheit aneinander. Die Einhebung der Steuern und Zölle für importierte Waren erfolgte an manchen Orten in besonderen Gebäuden; das 1477 errichtete Zollhaus in Brügge (Abb. 558), dessen graziöse Vorhalle das Wappen Peters von Luxemburg, des Generalsteuerdirektors, ziert, ist heute mit vollständiger Umgestaltung des Innern in eine öffentliche Bibliothek umgewandelt.



554. Relief am alten Waggebäude von Adam Krafft in Nürnberg.



555. Der Speicher „Graue Gans" in Danzig.



Lagerhaus — Haus der Kornmesser — Haus der Freien Schiffer

556. Der Kräuterkai in Gent.

Zu einer erhöhten, vorgekragten Bühne wurde der sonst meist nur säulenartige Pranger besonders zierlich in Schwäbisch-Hall ausgestaltet (Abb. 557). Ihrer ursprünglichen Bestimmung ist auch heute noch die ebenso majestätische wie malerische Fleischhalle in Ypern (Abb. 559) erhalten, deren in Stein ausgeführte unteren Geschosse mit der Ziegelverwendung des Oberbaues höchst wirkungsvoll harmonieren.



557. Der Pranger in Schwäbisch-Hall.

Hospitäler. Die in so vielen frommen Stiftungen sich betätigende Mildherzigkeit der bürgerlichen Gesellschaft vergaß nicht der unterstützungsbedürftigen Mitmenschen, für deren Unterbringung mitunter sehr ausgedehnte Hospitäler erbaut wurden. Eine großartige Anlage dieser Gruppe ist das nach dem Brande von 1276 errichtete Heiligen-Geist-Spital in Lübeck mit dreigiebeliger Fassade und fünf schlanken Türmen (Abb. 560). Die lettnergeschmückte Hallenkirche mit alten Malereiresten lagert vor der langgestreckten, mit freiliegendem Dachstuhle überspannten Halle, in welcher die zweireihigen Schlafzellen aufgestellt sind. Arkaden- und Giebelanordnung verleihen dem Hofe des 1443 vom Kardinal Nikolaus Rolin gestifteten Hospitals in Beaune anheimelnden Reiz. Um einen Kreuzgang gruppieren sich drei auf Pfeilern gewölbte Säle und die der Buchstabenzahl des Alphabets entsprechenden Zellen des 1450 gegründeten Hospitales zu Cues an der Mosel. Durch seine vortreffliche Holzwölbung aus dem Beginne des 13. Jahrhunderts interessiert der Krankensaal der Biloque in Gent.



558. Die Bibliothek (früher Zollhaus) in Brugge.

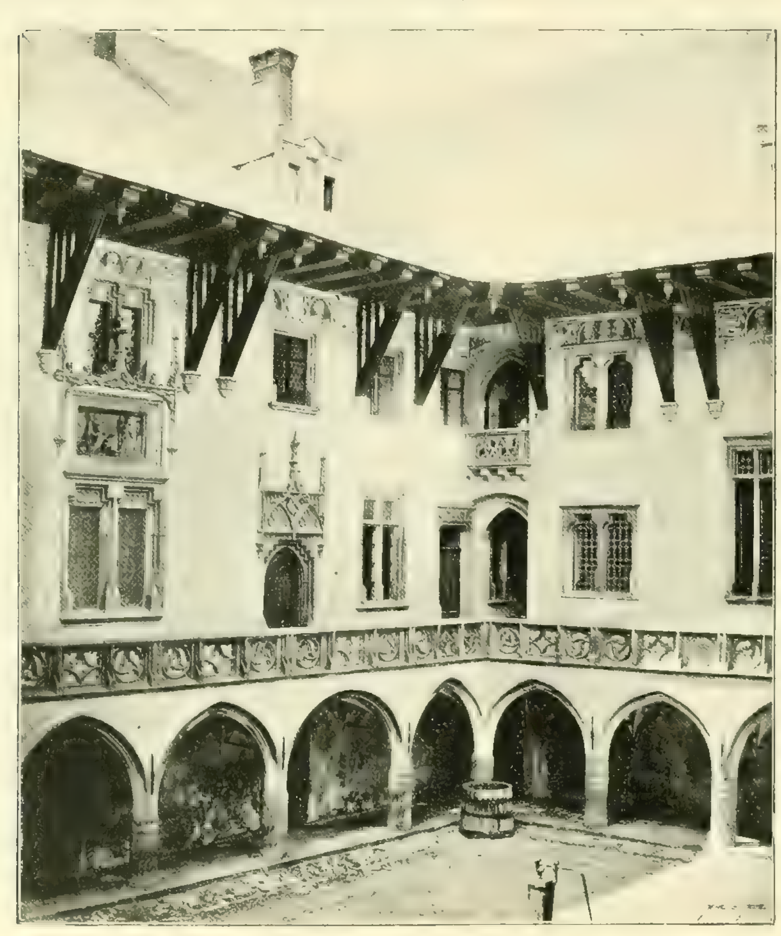
Schulbauten. Seit der Errichtung der Prager Universität im Jahre 1348 erfolgte rasch nacheinander die Gründung mehrerer hoher Schulen, die für ihre Unterrichtszwecke besondere Gebäude beanspruchten. Von dem durch Johlin Rothlew aufgeführten Carolinum in Prag, das Wenzel IV. 1383 für die Universität erwarb, erhielt sich nur der prächtige, fein gegliederte Erker. Ein solcher begegnet auch etwas einfacher an dem noch im alten Bauzustande befindlichen Collegium Jagellonicum in Krakau, das Bischof Friedrich nach dem Brande von 1492 binnen



559. Die Fleischhalle in Ypern.



560. Das Heiligen-Geist-Spital in Lübeck.



561. Der Hof des Collegium Jagellonicum in Krakau. (Lepszy, Krakau.)

fünf Jahren wieder herstellen ließ (Abb. 561). Niedrige, im Zellgewölbe geschlossene Arkaden umziehen die vier Gebäudeflügel des Hofes; an Türen und Fenstern begegnen sich bereits spätgotische Motive und Renaissanceformen. Die am Beginne des 16. Jahrhunderts errichtete Universität in Erfurt verwendet den charakteristisch sächsischen Vorhangbogen für die Fensterdeckung (Abb. 562). Die Bauten der mit den englischen Universitäten verbundenen Colleges hielten sehr lange an der Gotik fest. Die Fassade von All Souls College (Abb. 563) in Oxford (um 1440) wurde durch den wuchtigen zinnengekrönten Turm, der über dem Hauptportale in drei Geschossen emporsteigt, und durch zwei Erker belebt. Reicher geschmückt als die Toranlage und die Fenster des Jesus College (1497) ist das Königstor im Trinity College zu Cambridge, 1546 unter Heinrich VIII. erbaut: die baldachingedeckte Königsstatue, Wappen, angeblendetes Maßwerk vereinigen sich mit der Zinnenbekrönung



562. Das Collegium majus in Erfurt.

zu gefälliger Wirkung. Die Fensterbehandlung in dem 1595—1620 errichteten Refektorium des St. Johns College in Cambridge steht noch unter der Nachwirkung des Tudorstiles. Als früher Bau für Stadtschulzwecke verdient die „alte Schule" in Wismar (um 1300) besondere Beachtung. Da die Erwerbung von Handschriften immer noch mit großen Kosten verbunden war, so daß große Bibliotheksbestände wirklich zu den Seltenheiten gehörten, genügten für Bibliothekszwecke im allgemeinen kleine Bauten mit bescheidenen Räumen, wie z. B. die auf reiche künstlerische Belebung verzichtende, kapellenartige Pfarrbibliothek bei St. Andreas in Braunschweig (Abb. 564).

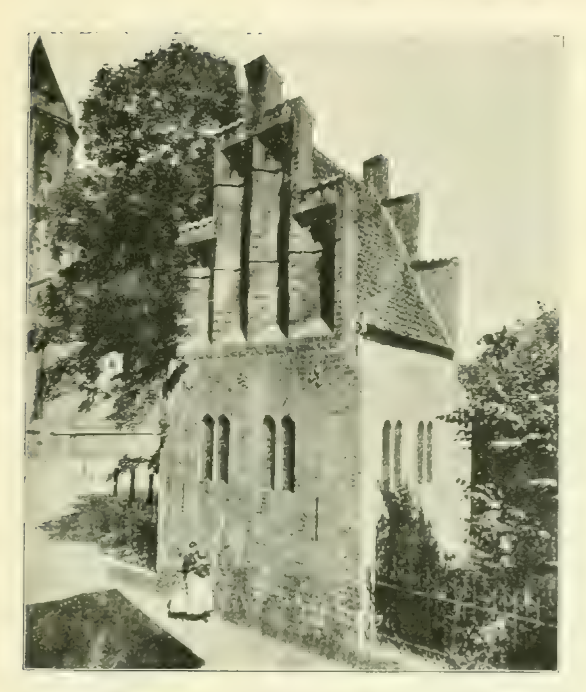
Zunfthäuser. Die zu Reichtum, Macht und Ansehen gelangenden Gilden und Zünfte begannen allmählich auch auf die Errichtung eigener Innungshäuser, Zunft- und Trinkstuben Wert zu legen und kargten nicht mit der Widmung ausreichender Mittel für mitunter ganz ausgezeichnete Schöpfungen dieser Art. Als besonders treffliche Leistung ist der 1350 von der patrizischen Georgsbrüderschaft errichtete Artushof in Danzig zu nennen, der 1479 bis 1481 nach einem



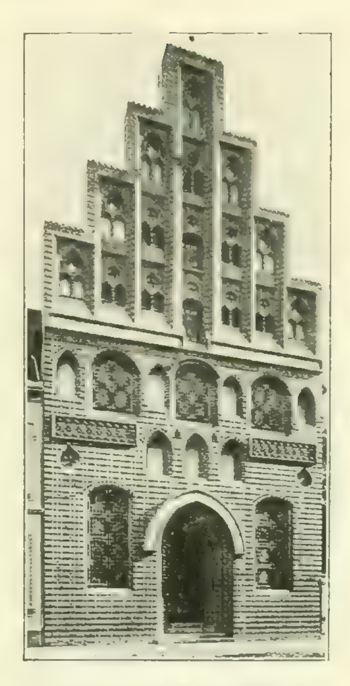
563. All Souls College und Marienkirche in Oxford. (Uhde.)

Brande erneuert wurde und in der auf vier schlanken Säulen ruhenden Wölbung des dreischiffigen, mit Gemälden und Schnitzereien reich geschmückten Saales die Beziehungen zur Wölbungskunst des deutschen Ordenslandes nicht verleugnete (Abb. 566). Im Ostseegebiete entstanden, gleichfalls schon im 14. Jahrhundert, ähnliche, nach dem sagenhaften König Artus als Gründer dieser Kategorie genannte Festhallen in Thorn, Culm, Elbing, Braunsberg, Stralsund und Riga. Im Jahre 1531 errichteten die „freien Schiffer" in Gent im Stile der Flamboyantgotik ihr höchst malerisches Gildehaus (Abb. 556) mit seiner ornamental zusammengefaßten Fensteranordnung, 1535 wurde in Lübeck das Haus der Schiffergesellschaft erworben und eingerichtet (Abb. 567); seine Diele mit Schiffsmodellen und Kronleuchtern ist eine Sehenswürdigkeit der freien Hansastadt geworden. In Gent verstanden es die Lohgerber, ihrem Zunfthause in der Beigabe des „Toreken" einen vom Alltäglichen abweichenden Aufputz zu geben (Abb. 569). Die Bruderschaft der Kalandsbrüder in Lüneburg ließ die Fassade ihres Hauses mit stattlich entwickeltem Giebel (Abb. 565) außerordentlich vornehm schmücken. Als Sitz der Verwaltung der Güter und Einkünfte des Straßburger Münsters wurde 1347 das Frauenhaus in Straßburg begonnen (Abb. 568), dessen Westflügel erst um 1580 entstand.

Das Bürgerhaus. Im wesentlichen blieben Anlage und Einrichtung der Bürgerhäuser auch im späteren Mittelalter unverändert. Im Gegensatze zum antiken Privathause öffnet sich das mittelalterliche Haus gegen die Straße; der Hof, in dem antiken Leben der Mittelpunkt des Hauses, tritt entschieden zurück; er dient meistens nur wirtschaftlichen Zwecken und erscheint als Lichthof. Mit Vorliebe wird die Mannigfaltigkeit der Hauszwecke auch äußerlich ausgeprägt. Man verdoppelt die Eingänge; der eine führt unmittelbar in die Werkstätte oder die Wohnstube, der andere zu der häufig selbständig angelegten Wendeltreppe, in Weingegenden in den Keller. Die Anhäufung der Bevölkerung der Städte zwang die Einwohnerschaft, da die Bebauungsfläche begrenzt war, die Häuser hoch emporzuführen, die Enge der Straßen empfahl zahlreiche Fenster, welche möglichst dicht aneinandergefügt wurden. Ein Giebel krönt gewöhnlich das mehr tiefe als breite, durch den Hof in ein Vorder- und Hinterhaus geteilte Bürgerhaus und ist mitunter, wie bei einem 1544 errichteten Hause in Ypern (Abb. 570) höchst malerisch in die Fensteranordnung der Fassade einbezogen. Selbst bei den immer mehr verschwindenden Kleinbürgerhäusern läßt



564. Pfarrbibliothek bei St. Andreas, Braunschweig.
Phot. George Behrens, Braunschweig.



565. Das Kalandhaus in Lüneburg.



566. Das Innere des Artushofes in Danzig.



567. Haus der Schiffergesellschaft in Lübeck.

sich die Verwertung bestimmter Typen an weit auseinanderliegenden Orten feststellen, was für ihre Allgemeinverbindlichkeit spricht. Die gleiche Einteilung des Erdgeschosses in Werkstattraum und die dahinterliegende Meister- oder Vorratsstube, über welchen im Obergeschosse zwei Stuben und die durch eine ganz sparsam angelegte Treppe zugängliche Küche angeordnet sind, begegnet in Lübeck wie in Kolmar (Abb. 572) und war überhaupt in ganz Deutschland bekannt. Das Schema Stube, Küche, Hausgang, Flur mit Treppe, Hof und Hinterhaus bestimmte den Grundplan des schlichten Bürgerhauses. Dem süddeutschen Flur fehlte die doppelte Geschoßhöhe. Als ein gewiß vornehmes Patrizierhaus darf die Löwenapotheke in Lübeck gelten, da die Gemahlin Karls IV. sie als Absteigequartier benützte (Abb. 571); das Schema dieses Baues deckt sich mit jenem eines Lüneburger Kaufmannshauses, das die Diele bis zum Dache emporsteigen läßt, so daß zur Seite nur enge Wohnräume übrig blieben (Abb. 573, 574). Einen fest ausgeprägten Typus zeigt die Dreiteilung des Nürnberger Hauses in Vorderhaus, Hof und Hinterhaus; die mächtige Halle des Erdgeschosses mit dem seitlich eingebauten Kontor berührt sich unstreitig mit der eben erwähnten Lüneburger Anordnung. Gerade in der Gestaltung des Hofbildes, die den alten Motiven der geschlossenen oder offenen Arkaden, der Säulen und Brüstungen stets neue Reize von anheimelnder Traulichkeit abgewann (Abb. 575), hat die Nürnberger Profanarchitektur teilweise Unvergleichliches geschaffen. In süddeutschen Adelshäusern wurde seit dem 15. Jahrhundert die ungeteilte Erdgeschoßhalle gewölbt.

Der Steinbau des Bürgerhauses. Nicht minder als die Mannigfaltigkeit der Landessitten übt die Verschiedenheit des Materials Einfluß auf die Baureform der Bürgerhäuser. Das Steinhaus hat seine Heimat vornehmlich in den romanischen Ländern. Südfranzösische Städte bieten noch zahlreiche Beispiele aus dem 14. Jahrhundert (Cahors, St. Antonin, Cordes und andere). Weiter im Norden werden sie nur vereinzelt angetroffen und regelmäßig als ausge-



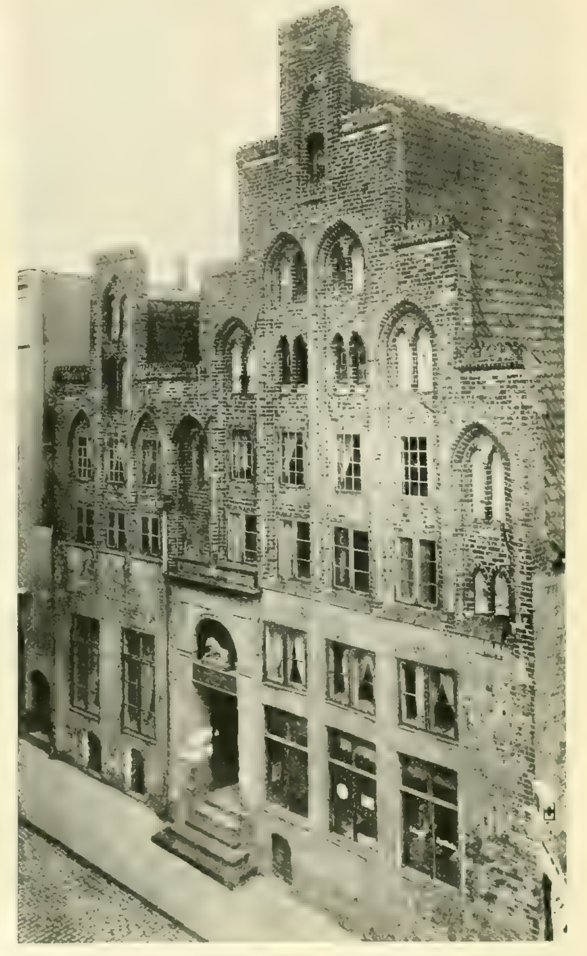
568. Das Frauenhaus in Straßburg.



569. Das ehemalige Lohgerberzunfthaus in Gent.

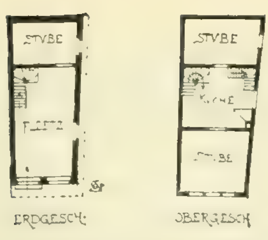


570. Spätgotisches Haus in Ypern.

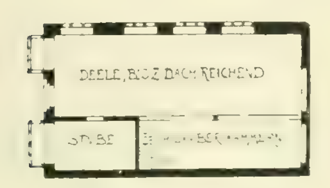


571. Patrizierhaus in Lübeck.

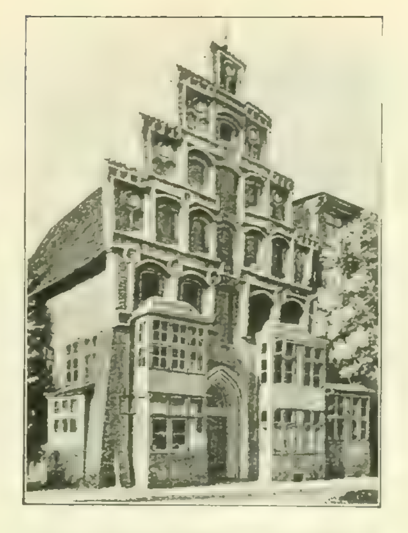
zeichnete, hervorragende Werke gepriesen. Zu ihnen gehört die Fassade des Musikantenhauses in Reims, in deren Spitzbogennischen lebensgroße Statuen musizierender Jünglinge aufgestellt wurden (Abb. 576). Es ist im hohen Grade interessant, daß eine andere Zeit und die Kunst eines von Reims weit abliegenden Gebietes gerade Musikantendarstellungen über dem Marstalleingange der alten Burg in Lübeck anordnete. Im Flämischen bedeuteten die „steenen" geradezu burgartige Bauten. Jener Gerhards des Teufels, des Vogtes von Gent (Abb. 577), entstammt dem Jahre 1216 und hat noch einen kryptaartigen Unterbau mit gedrungenen romanischen Säulen. Noch in die romanische Zeit reichen die „Steinwerke" in Osnabrück zurück, die hinter dem vorderen Holzhause als massive Wohntürme über dem Keller sich erhoben und das hohe hallenartige, mitunter zweigeschossige Wohngelaß unter dem Dache in der Tonne überwölben ließen (Abb. 578). Im allgemeinen begnügte man sich, das Äußere des Bürgerhauses durch sparsam verteilte Zierdetails, ein reicher gegliedertes Portal, einen Erker oder Giebel zurückhaltend zu beleben. Am „steinernen Hause" in Frankfurt a. M., 1464 erbaut, verdecken Zinnen das Walmdach und treten an den Ecken Türmchen vor. Auch der 1422 von Jobst Haug erbaute sogenannte Nassauer Hof in Nürnberg, gegenüber der Lorenzkirche (Abb. 579), steigt in stattlicher Geschlossenheit



572. Kleinbürgerhaus in Kolmar.



573. Grundriß des Kaufmannshauses in Luneburg.



574. Kaufmannshaus in Luneburg.



575. Hof des Hauses Theresienstraße 7 in Nürnberg. (Beg. d. 16. Jhds.)

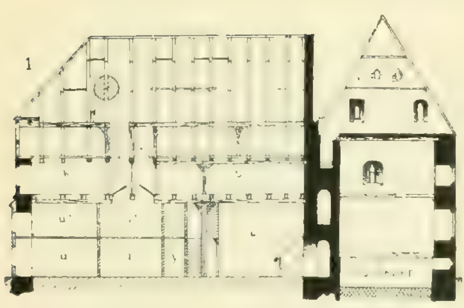


576. Statuen am Musikantenhause in Reims.

turmartig in die Höhe. Doch deuten der Erker oder das Chörlein, in der Nürnberger Architektur (Abb. 580) ebensosehr beliebt wie in Böhmen (Prag Carolinum, Laun, steinernes Haus in Kuttenberg), und noch mehr die Anordnung des z. B. im Paumgärtnerschen Hause besonders schönen Hofes und der inneren Räume den friedlich bürgerlichen Charakter des Hauses an. Besonderer Volkstümlichkeit erfreut sich der echt deutsche Schmuck des Erkers in Tirol, wo er an Stadt- und



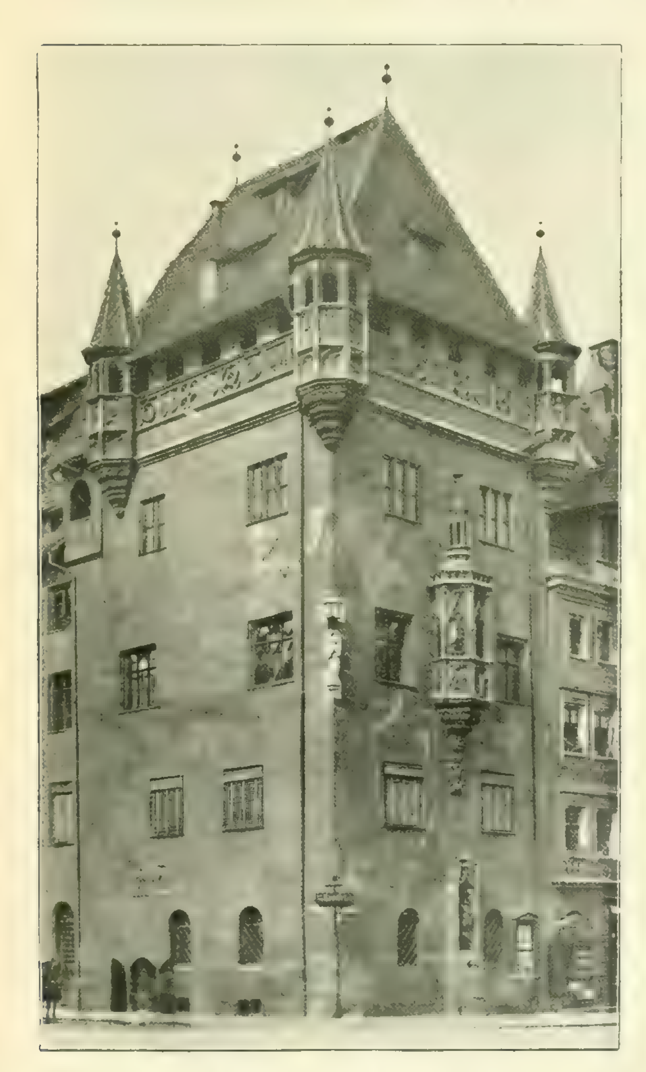
577. Steen Gerhards des Teufels in Gent.

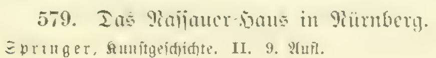




578. Hillebrandsches Haus in Osnabrück.

Bauernhäusern bis auf die Gegenwart sich behauptete und zur Erzielung malerischer Straßen-bilder wie in Sterzing wesentlich beiträgt. Im Tiroler Häuserbaue gewannen frühe auch italienische Anregungen Einfluß, die bis ins Bayrische hinaufgriffen und nicht minder im Österreichischen sich Geltung verschafften. Sie bestimmten z. B. schon den zierlichen Balkon und die offene Loggia





579. Das Nassauer-Haus in Nürnberg.



580. Vom Sebalder Pfarrhof in Nürnberg.



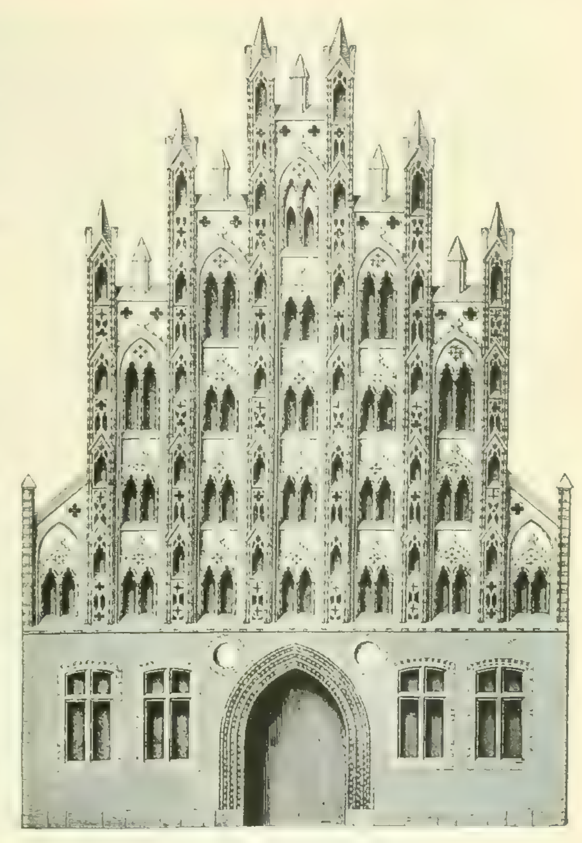
581. Gotisches Arkadenhaus in Bruck an der Mur. (Österr.-Ungar. Monarchie.)

des berühmten „goldenen Dachels“ in Innsbruck, das Maximilian I. zwischen 1494 und 1504 erbauen ließ. Zu derselben Zeit (1494—1513) fand die reiche Fenstergruppe des venezianischen Palastbaues Aufnahme in dem durch Pankraz Kornmeß errichteten gotischen Arkadenhause zu Bruck a. d. Mur (Abb. 581), das auch den Laubengang des Erdgeschosses südländischen Vorbildern entlehnte. Das Bummerlhaus in Steyr überliefert den Typus des oberösterreichischen Bürgerhauses im Mittelalter.

Der Backsteinbau des Bürgerhauses. Ein bequemeres Material für das bürgerliche Wohnhaus bot der Backstein, welcher daher auch im norddeutschen Tieflande vornehmlich bei Privatbauten verwendet wurde. Von solchen haben sich noch zahlreiche glänzende Beispiele erhalten. Vielfarbiger Schmuck und insbesondere hohe, über das Dach hinausragende Giebel (Abb. 582) zeichnen die Häuser vornehmer Bürger in Pommern, Mecklenburg, in den Hansastädten aus. Im allgemeinen fanden die Formen der kirchlichen Architektur auch für Profanbauten der Backsteinkunst unbedenklich Verwendung. Die Einfassung der Öffnungen durch fein profilierte Formsteine, der Wechsel buntglasierter Steine und weißgeputzte Blenden trugen in die Gesamterscheinung einen großen Formen- und Farbenreichtum hinein, der auch dem Gitterfriese die reizvollsten Wirkungen abgewann. Als hervorragende Leistung eleganter Backsteindekoration wird der „Kammgiebel“ des sogenannten Waffenhauses des Bischofs Olaf Mortensen, eines im 15. Jahrhundert aufgeführten kapellenartigen Zubaues neben dem Dome zu Roskilde, gepriesen.

Der Fachwerksbau des Bürgerhauses. Immerhin bleibt auch im späteren Mittelalter das Fachwerkhaus der Haupttypus bürgerlicher Wohnungen. Auf steinerner Unterlage liegen die Schwellen, welche die durch Riegel und schräge Streben verbundenen und versteiften Ständer tragen (Abb. 583). Die oberen Stockwerte werden in Deutschland gewöhnlich vortragend errichtet, wohl aus konstruktiven Gründen, weil die herausragenden Balken dem ungleichen Setzen und dem Einbiegen der Zwischenbalken entgegenwirkten, dann aber auch aus Anhänglichkeit

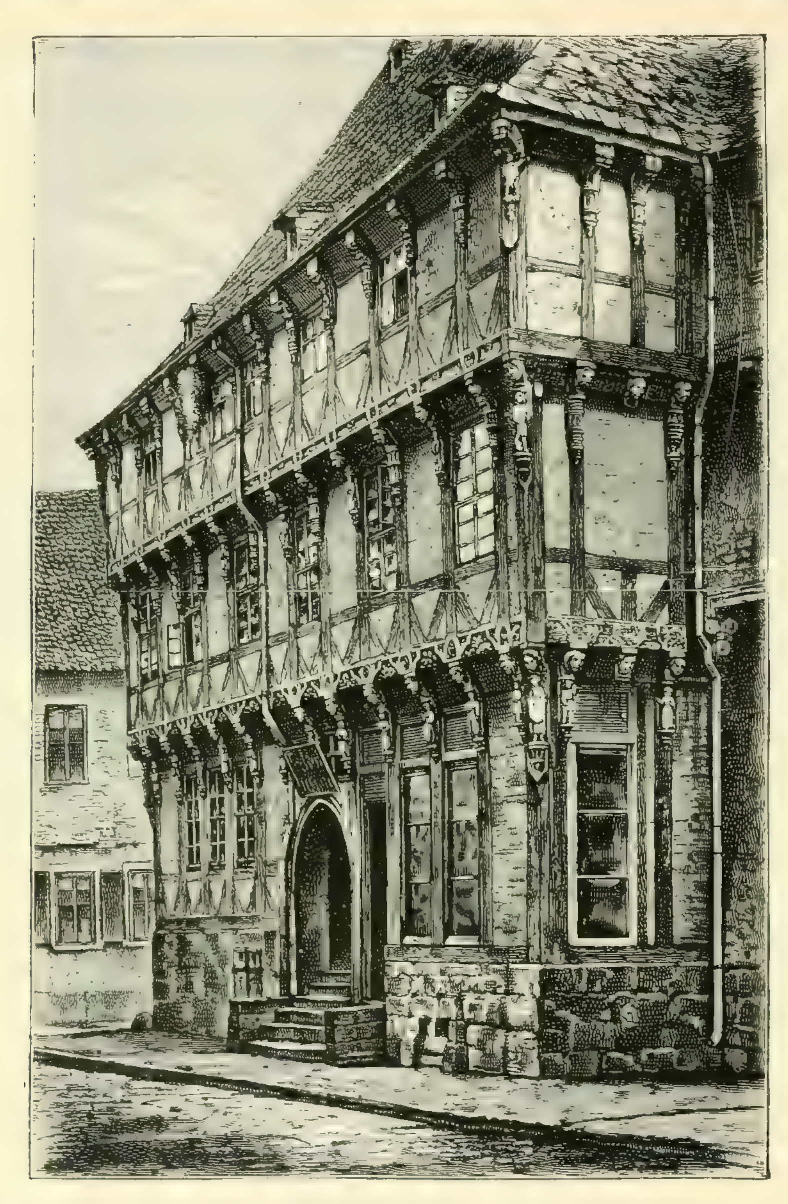
an die allgemein verbreitete Bausitte, welche die oberen Bauteile gern vorspringen ließ. Die Füllungen der Wände, aus Lehm oder Backsteinen, boten sich dem farbigen Schmucke, die Balkenköpfe, Unterzüge, Schutzbretter usw. der plastischen Bearbeitung willig dar. So gewann das Fachwerkhaus die heitere zierliche Gestalt, welche das dürftige Material oft völlig vergessen läßt und in Braunschweig, Halberstadt und namentlich in Hildesheim sogar an monumentale Wirkung heranreicht, anderwärts wie in Dinkelsbühl oder Miltenberg allzeit ansprechenden Reiz zu wahren weiß. Für das norddeutsche Fachwerkhaus ist die Vielfenstrigkeit ebenso eigenartig wie die durch Anlehen bei der Steinbaukunst sich bereichernde Dekoration, die auf Balkenschluß, Kopfbänder und Schwellen sich beschränkte. Polygone Säulchen und Konsolen wurden auf die Knaggen übertragen, die sogar Figurenschmuck erhielten, am Fuße der Konsole und am Kopfe dem Baldachin nachgebildet wurden, während Ausstechen von Maßwerken die Flächen belebte. Die mit



582. Haus in Greifswald.

Fratzen, Neidköpfen u. dgl. beschnitzten Balkenköpfe schlossen sich der Knaggenprofilierung an. Die Zierlust fand namentlich an den Schwellen ein reiches Betätigungsfeld, zog Tierfabel und Tiersymbolik heran, legte sich an dem sehr lange in Übung bleibenden Treppenfriese ein leicht verwendbares Motiv zurecht (Abb. 584), blieb aber auch dem gotischen Laubstabe treu und ließ sich sogar auf das Anblenden einer gotischen Maßwerkgalerie im Wechsel von Pfosten und Kreuzbögen ein (Abb. 585); in einer kräftigen Bemalung erwuchs eine sinnenfällige Verstärkung der Gesamtwirkung. Im süddeutschen Holzbaue sind mannigfaltige Ausbauten, Chörlein, Erker, Ecktürmchen und Windeluken beliebt. Beim Straßburger Holzbaue drängte feine Gliederung der Schwellen und Ständer die Verstrebung und Felderfüllung merklich zurück. Noch im 17. Jahrhundert blieb das Fachwerkhaus im Gebrauche, änderte bis dahin seine Grundform nicht wesentlich, nachdem im 14. Jahrhundert die wichtige Neuerung, die Fassade mit dem spitzen Giebel (an Stelle des Walmdaches) abzuschließen, siegreich durchgedrungen war.

Gotischer Profanbau in Italien. Wie im Norden, so dehnte auch in Italien die Gotik ihre Herrschaft über das weltliche Bauwesen aus. Enger als die Kirchen schmiegten sich die profanen Werke an den Volksgeist und die Volkssitte an und gestatteten dieser einen freieren Ausdruck. Die nationale Phantasie prägt sich in den bürgerlichen Bauten mit besonderer Kraft aus. Es gibt wenige bedeutende Städte, namentlich in Mittelitalien, die sich nicht hervorragender Denkmäler aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters zu rühmen hätten. Auch heute noch erhalten einzelne Straßen und Plätze ihr Gepräge von den Palästen und Hallen, welche die Gemeinden oder einzelne Bürger in jener Zeit errichteten. Den Charakter der mittelalterlichen Städte hat



583. Die Ratsschenke in Halberstadt.

am besten das auf der Straße von Florenz über Empoli nach Siena hoch gelegene San Gimignano bewahrt, wo die Mauern und Tore, die Türme, Häuser und Paläste die Phantasie in die Zeiten des kräftigen, streitbaren, freien Bürgertums zurückführen (Abb. 586). Auch der alte Platz del Campo in Siena, im Halbkreise von stolzen Palästen umgeben, bietet eine ausdrucksvolle mittelalterliche Szenerie dar. Neben dem Palazzo Pubblico, auf dessen 1309 vollendeten Bau im 15. Jahrhundert ein zinnengekröntes zweites Stockwerk aufgesetzt wurde, steigt der schlanke Turm „Mangia" (Abb. 587) empor; sein merkwürdiger Abschluß mit dem kapellenartigen Aufsatze innerhalb eines breit vorgekragten Umganges geht auf Zeichnungen des Lippo Memmi zurück. Dem Palazzo Pubblico gegenüber liegt der stattliche Palazzo Sansedoni, der ebensowenig wie der Palazzo Saracini (Abb. 588) auf die Turmbeigabe verzichtete und auch den beim Palazzo



584. Treppenfries in Braunschweig.

Buonsignori in besonderer Zierlichkeit wieder begegnenden Rundbogenfries beibehielt. Die gotischen Stilformen der Profanbauten beschränkten sich allerdings meistens auf die Spitzbogen an Fenstern und Portalen. Die wenig gegliederten, hochragenden Mauermassen, deren eintöniger Charakter zuweilen durch Farbenstreifen gemildert wird, die vortragenden Zinnen, die vereinzelt (Palazzo Buonsignori in Siena) mit Wappenbildern geschmückt sind, und die flachen Dächer sind dem einfachen praktischen Bedürfnisse entsprungen. In der Anordnung und Gliederung der Werke prägt sich die Rücksicht teils auf klimatische Anforderungen, teils auf die soziale Sitte aus. So weichen die deutschen Brunnenbauten von den italienischen, unter welchen die 1248 vollendete, schon von Dante gepriesene Fontebranda, die Fonte Ovile (Abb. 590) und die gleichfalls in gotischem Stile errichtete Fonte Nuova in Siena erwähnenswert sind, ganz erheblich



585. Laubstab und Maßwerkbrüstung in Braunschweig.



586. Türme von S. Gimignano.

ab. Die inneren Parteikämpfe empfahlen wehrhafte Bauten, wie die sogar mit Freskenschmuck bedachten Porta Romana (Abb. 589) und Porta Pispina in Siena. In Spoleto stieg die Zahl der Verteidigungstürme, die Eigentum besonderer Turmgenossenschaften waren, gegen 100, in Rom auf 900. Die Interessen des Verkehres förderten auf öffentlichen Plätzen die Anlage offener Hallen im Erdgeschosse. Aus einem solchen Hallenbau, den man 1339 für die Kornbörse in Florenz begonnen, entstand die ganz eigenartige Kirchenanlage von Or San Michele. Verhältnismäßig frühe regten sich gerade an Bauwerken dieser Kategorie Anfänge einer von der strengeren Gotik abweichenden Behandlung, die allmählich zu der Renaissancearchitektur hinüberleitet, so an der reichverzierten Eckhaushalle des Bigallo (Abb. 591), an der in drei weiten Rundbogen gegen den Rathausplatz sich öffnenden Loggia dei Lanzi in Florenz oder an der ihr um 1420 nachgebildeten Loggia degli Uffiziali in Siena (Abb. 593). Hallenanlage und Palastbau vereinigten sich in höchst wirkungsvoller Weise bei dem durch Frate Oliviero um 1270 errichteten Palazzo di S. Giorgio in Genua (Abb. 592).

Schwere, unbehauene Quadersteine (R u st i k a) sind der in Toskana übliche Baustoff. Die Häuser empfangen dadurch ein ernstes, wenig einladendes Wesen, in Verbindung mit den Türmen, welche zuweilen hoch über das Dach hinausragen, ein burgartiges Aussehen. Wie geringe An-



587. Das Stadthaus (Palazzo Pubblico) in Siena.

forderungen man noch im 13. Jahrhundert an die künstlerische Gliederung selbst bei den wichtigsten Bauwerken stellte, beweist der berühmte Palazzo vecchio in Florenz. In einzelnen Fällen, z. B. am Palazzo del Podestà, dem gegenwärtigen Museo Nazionale, übt erst der innere Hofraum einen reicheren Eindruck und ersetzt durch malerische Anordnung der Bauteile, was ihm vielleicht an Regelmäßigkeit der Anlage abgeht.

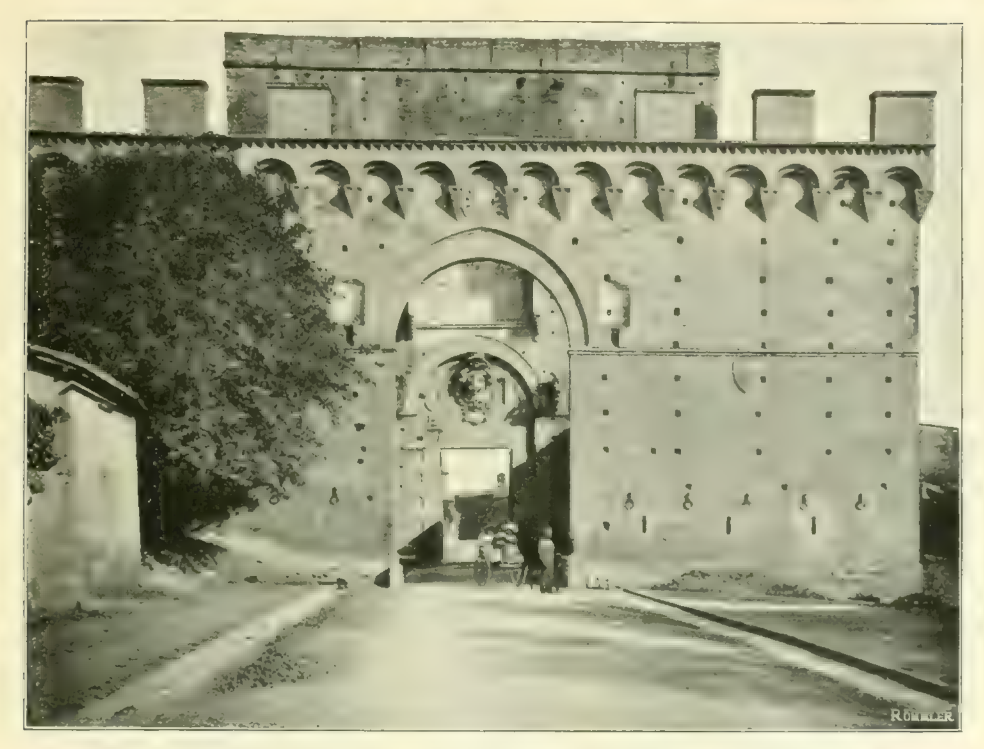
Mindestens ebenso reich wie Toskana ist die Lombardei an gotischen Profanbauten. Das Backsteinmaterial, häufig durch die Farbe gehoben, verleiht den Werken einen gefälligeren Charakter; die üblichen offenen Hallen im Erdgeschosse, im Gegensatz zum geschlossenen fensterreichen Oberstocke, geben dem Ganzen eine einfach natürliche Gliederung. In welcher Richtung sich die Bauphantasie bewegte, zeigt ein Vergleich der älteren Rathäuser (13. Jahrhundert) in Cremona, Piacenza (1281) oder Monza, wo im Giebel noch der romanische Stil anklingt, mit dem nach dem Brande von 1876 wiederhergestellten Stadthause in Udine. Vortrefflich scheint der heitere Bau der sonnigen Landschaft angepaßt. An der Grenze der Gotik stehen bereits die alten Teile der Fassade des 1457 von Antonio Filarete begonnenen Hospitals zu Mailand (Abb. 594). Doch kann man nicht, wie bei den spätgotischen Bauten in Deutschland, von einem Verfalle des gotischen Stils sprechen. Die Überwucherung der Bauglieder durch üppigen Zierat ist den



588. Palast Saracini in Siena.

Italienern selbst bei reich ornamentierten Gesimsen und Fensterumrahmungen, wie z. B. bei dem in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen Palazzo dei Mercanti in Mantua (Abb. 595) stets fremd geblieben. Dagegen haben sie an der Hand der Gotik ihr Raumgefühl ausgebildet, den Sinn für harmonische Verhältnisse zu entwickeln versucht. Von gotischen Zunfthäusern seien der Palazzo dei Giurisconsulti in Cremona und das Haus der Notare in Bologna besonders genannt, wo auch die Loggia dei Mercanti durch interessante Einzelheiten überrascht.

Venezianischer Palastbau. Eine Welt für sich bilden die Palastbauten Venedigs, die mit einer gewissen Notwendigkeit den Ortsverhältnissen sich anpassen. Die Kanäle bilden die Straßen der Inselstadt; ihnen sind alle Häuser offen zugewendet. Zur Entfaltung eines reichen äußeren Portalbaues ist kein Anlaß vorhanden, das Erdgeschoß dient meistens wirtschaftlichen Zwecken und erscheint bescheiden ausgestattet. Der romanische Palastbau löst die Fassaden großenteils in offene Säulenhallen auf, deren Rundbogen gestelzt, später auch vereinzelt (Palazzo Falieri) kielbogenförmig umrahmt werden. Die prächtige Marmorfassade des Museo Corrèr, eines 1621 zum Fondaco de' Turchi bestimmten Privatpalastes, ist ganz nach den alten Formen erneuert (Abb. 596). Hier wie bei den beiden unteren Geschossen des Palazzo Loredan ist in der ganzen Hallenanordnung, teilweise auch in der leichten hufeisenförmigen Einziehung des Rund-



589. Die Porta Romana in Siena.



590. Fonte Ovile in Siena.



591. Bigallo zu Florenz.



592. Palazzo di S. Giorgio in Genua.

bogens eine gewisse Anlehnung an arabische Einzelheiten unverkennbar. In gotischer Zeit enthält der Oberstock regelmäßig in der Mitte einen großen, die ganze Tiefe des Hauses einnehmenden Saal, welcher von einer reichen Fenstergruppe sein Licht empfängt, und zu beiden Seiten schmale, mehr geschlossene Flügel mit kleineren Gemächern. Die Gleichförmigkeit des Lebens bedingte eine große Stetigkeit der baulichen Einrichtungen, daher die Paläste der aufeinanderfolgenden Perioden im Grunde dieselbe Gestalt annehmen und wesentlich nur durch die Dekoration sich voneinander unterscheiden. Als Beispiel mag außer dem ganz symmetrisch angeordneten Palazzo Foscari, dessen Loggienbehandlung gefällige, auch auf die Fenster der Seitenflügel hinübergreifende Abwechslung anstrebt, die am Canal grande gelegene, von G i o v a n n i und B a r t o l o m m e o B u o n 1424 bis 1437 ausgeführte C à D o r o (Abb. 597) dienen, auffälligerweise nur aus Hauptbau und einem Flügel bestehend. Ähnliche Paläste, nur weniger zierlich und farbenreich, gibt es am Canal grande noch eine stattliche Reihe. Eine Ausnahme von dem herrschenden Typus, der wesentlich verschiedenen Bestimmung gemäß, bildet allein der Dogenpalast. Die der Lagune zugekehrte Fassade wurde zwischen 1310 und 1340, die an der Piazetta gelegene 1422—1439 erbaut. Auf eine wuchtige offene Halle folgt eine zweite gleichfalls offene Halle mit überaus reich geschmückten Spitzbogen und darüber ein geschlossener, mit farbigen Marmorrauten belegter Oberstock

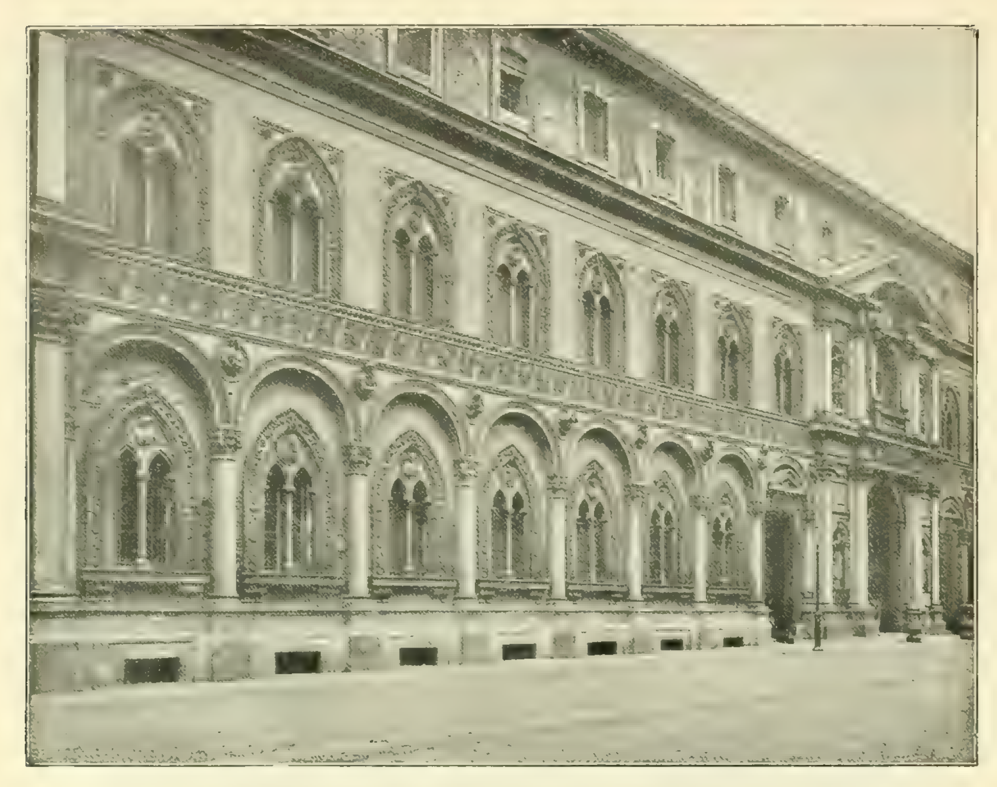


593. Loggia degli Uffiziali in Siena.

(Abb. 598). Die wunderbare Pracht der Ausstattung läßt die wenig harmonischen Maßverhältnisse und den Widersinn der auf zwei Bogenhallen ruhenden geschlossenen Mauermasse des wuchtigen Obergeschosses beinahe vergessen.

Städtischer Profanbau in Spanien. Berührungen mit südfranzösischen Kunstanschauungen treten bei Profanbauten in Barcelona zutage, wie bei der aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammenden Casa Consistorial und bei der Casa de la Deputacion, deren schönen Hof (Abb. 600) der 1436 mit dem Bau betraute Pedro Blay überaus geschmackvoll ausführte. In den mittleren Turm der mit künstlerischer Feinfühligkeit angeordneten Casa Lonja (Börse) in Valencia, welche jener in Palma auf Malorca sehr ähnlich ist, wurde wahrscheinlich von Pedro Compte ein prächtiger dreischiffiger Saalbau (Abb. 599) verlegt. Die späte Bauzeit (1498) erklärt die Berührung spätgotischer Formen des Obergeschosses mit den Renaissancegedanken der Brüstungsmedaillons. Als hervorragende Schöpfung mittelalterlicher Brückenbaukunst verdient die der Hauptsache nach dem 13. Jahrhundert entstammende Alcántarabrücke in Toledo besondere Beachtung (Abb. 601).

* * *



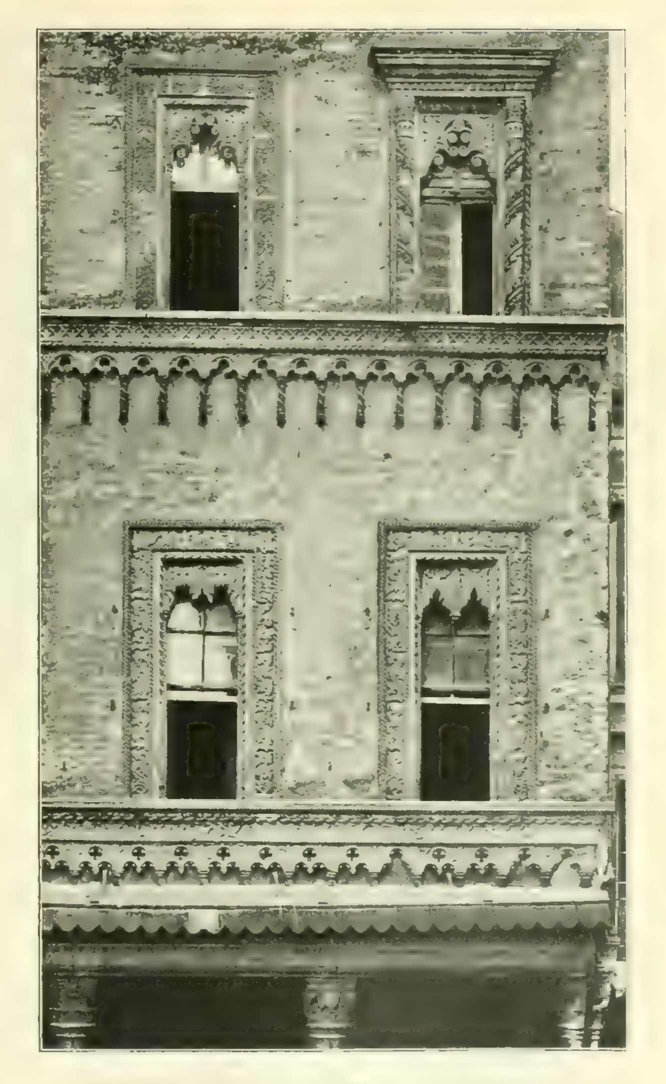
594. Von der Fassade des großen Hospitals zu Mailand.

b. Bildnerei und Malerei.

Das Schwinden großer geschlossener Mauerflächen drängte bei den gotischen Bauten die Wandmalerei in den Hintergrund; dagegen erfuhr die Steinskulptur durch den größeren Statuenverbrauch eine erhebliche Förderung. Reichten doch kaum tausend Figuren hin, um die vielen Portale, die Galerien, Strebepfeiler, Tabernakel einer einzigen großen Kathedrale vollständig zu schmücken. Die reiche Übung der Skulptur verbürgt allerdings noch nicht die innere Güte. Es liegt sogar die Gefahr nahe, daß, wie das Gedränge der Statuen die Einzelwirkung der Gestalten lähmt, so die Verpflichtung zu rascher Arbeit die Vertiefung des Künstlers in sein Werk hindert. Die Handfertigkeit bleibt jedenfalls dauernder Gewinn.

Nicht weniger wichtig erscheint die Erweiterung der Darstellungskreise. Mühsam hatte sich das Mittelalter in den Besitz eines geistigen Schatzes gebracht, von allen Seiten, mehr auf die Weite als auf die Tiefe des Wissens bedacht, die Kenntnisse zusammengetragen. Jetzt begann es, sie übersichtlich zu ordnen. Enzyklopädische Schriften, Natur- und Geschichtsspiegel errangen große Beliebtheit und wurden volkstümlich. Diese Richtung spiegelt sich auch in den bildenden Künsten ab. Ganz abgesehen davon, daß ein breiterer Ton der Schilderung angeschlagen wird, vermehrt sich auch namhaft die Menge der Gegenstände. Zu den üblichen biblischen Szenen und Figuren, die wie der große Kruzifixus von 1304 in Maria im Kapitol zu Köln unter der Auffassung der Mystiker sich gewisse Umwandlungen gefallen lassen mußten (Abb. 602), treten noch zahlreiche Legenden, Tierfabeln, Kalenderbilder, Darstellungen der Monatsbeschäftigungen, der Tugenden und Laster usw. hinzu. Je näher die Gegenstände dem wirklichen Leben stehen, desto leichter gewinnt die volkstümliche Auffassung, der Volkshumor Eingang, desto weiter tritt das

tiefsinnig symbolische Element zurück. Es bedurfte aber längerer Zeit, ehe diese Richtung sich vollständig einbürgerte. Neuauffassungen oder Änderungen weithin beliebter Typen stießen wohl auch auf Widerstand und Ablehnung; so wurde 1306 der Bildhauer Thydemannius de Alemannia verhaftet, weil er einem Londoner Pfarrer ein Kruzifix mit einem Querbalken geliefert hatte, das der wahren Kreuzesgestalt nicht entsprach. Die nächste Aufgabe war, die plastischen und malerischen Formen mit dem rein architektonischen Stile in Einklang zu bringen. Die Lösung gelang; es bildete sich ein plastischer und malerischer Stil aus, welcher mit den Linien und Formen der gotischen Baukunst in unmittelbarem Zusammenhange steht. Doch mußte insbesondere die wahre Natur der Plastik die Kosten des Einklanges tragen.



595. Vom Palazzo dei Mercanti in Mantua.

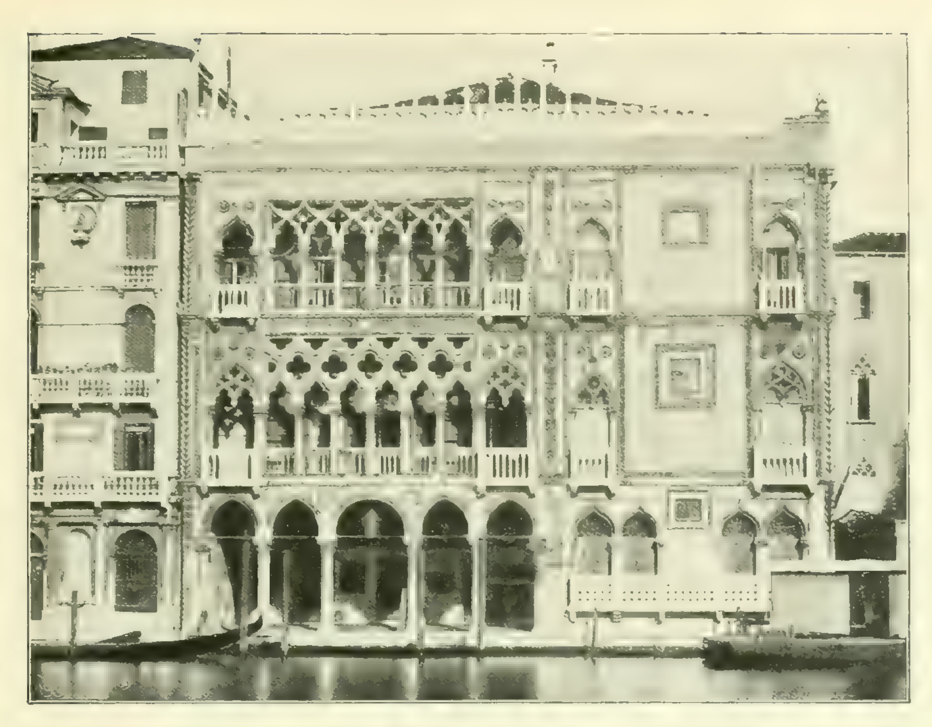
Als die gotische Architektur aufkam, hatte die Skulptur bereits eine längere Entwicklung hinter sich und strebte unverkennbar dem Ziele kräftiger, natürlicher Lebendigkeit entgegen. Von dieser Richtung wurde sie nun durch den Anschluß an eine Bauweise, welche die nicht selten bis zur Eintönigkeit feste Regel zum obersten Grundsatze erhebt, teilweise abgelenkt. Äußere Nötigung führte zur Stilisierung der Gestalten, zur Unterordnung der ungebundenen Freiheit unter strenge architektonische Gesetze, ohne daß aber eine vollkommene Umwandlung der Phantasie in der Richtung auf das Ideale stattgefunden hätte. Einzelne Züge lebensvoller Naturwahrheit mischen sich mit streng architektonischen Typen und schaffen so nicht die reine Natur, sondern eine natürliche Manier, nicht ein Ideal, sondern einen idealistischen Schein. Doch muß zugegeben werden, daß dieser Tadel nicht so sehr die französische als die deutsche gotische Skulptur (seit 1250) trifft. Die letztere befand sich in einer überaus schwierigen Lage. Die gotische Architektur kam nach Deutschland bereits vollkommen ausgebildet, nachdem auch die gotische Skulptur in Frankreich den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreicht hatte. Plötzlich und unvermittelt trat an die deutschen Bildhauer die Forderung heran, Empfindung, Auge und Hand dem neuen Stile gemäß umzuformen. Es blieb bei der äußerlichen Anbequemung, und wie stets in dem Falle der Nachbildung eines schon vollendeten Stiles steigerte sich die Nachahmung leicht zur Übertreibung. Ein besseres Los hatten die französischen Bildhauer. Sie machten die Entwicklung der Gotik



596 Museo Corrèr, früher Fondaco de' Turchi, in Venedig.

Schritt für Schritt mit, lebten sich allmählich in die neuen Stilformen ein und waren schon mit einer naturgemäßen Anpassung an dieselben dadurch vor jeder Übertreibung und schroffen Einseitigkeit besser geschützt. Nur in Frankreich hat die gotische Skulptur eine innere Geschichte; nur hier kann sie von ihrem Anfange, vom archaischen Stile, bis zu ihrer Vollendung verfolgt werden. Auch für die gotische Skulptur, wie für die gotische Architektur, gilt Frankreich mit Recht als das klassische Land, in welchem eine Reihe unter sich sehr verschiedener Schulen lokalen oder provinzialen Charakters durch hervorragende Künstlerindividualitäten mit grundverschiedenen Darstellungsprinzipien zu ganz bestimmter Bedeutung gelangen.

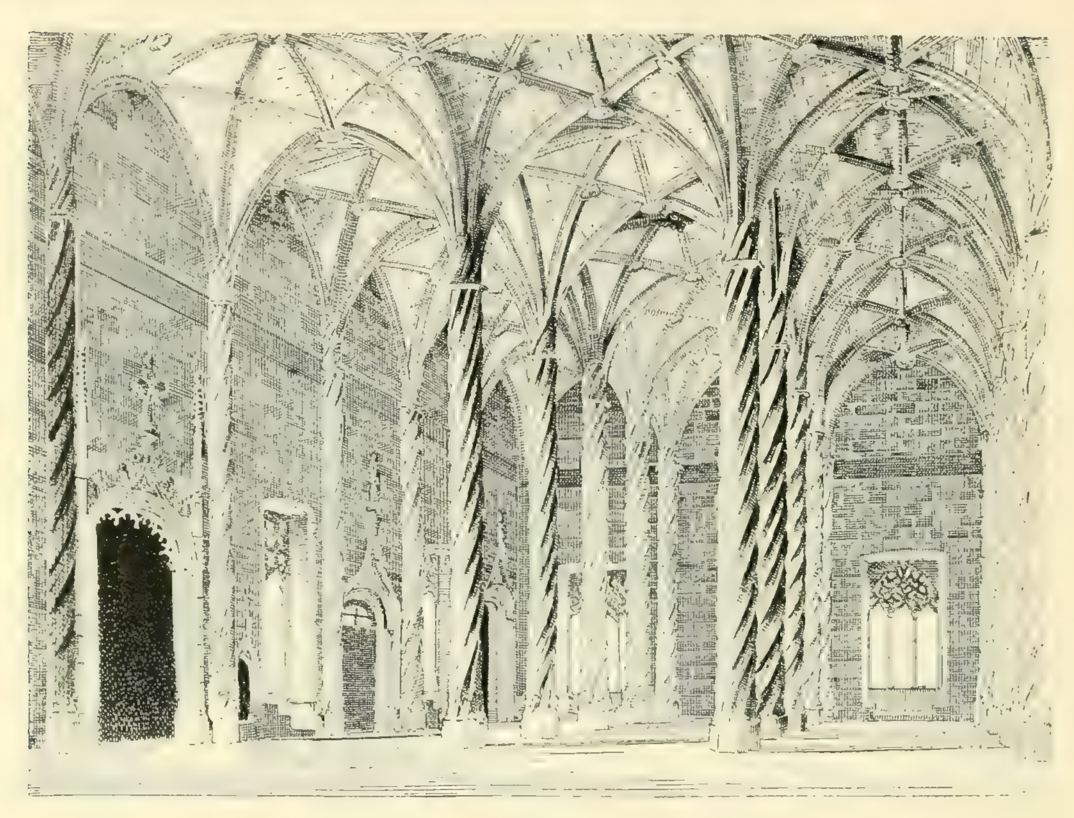
Frankreich: Steinskulptur. Noch am Anfang des 12. Jahrhunderts war es mit der Steinskulptur in Nordfrankreich schwach bestellt. Selbst in der burgundischen Schule vermißt man den rechten plastischen Sinn. Das Bild Christi als Weltenrichter an dem Portale zu Vezelay z. B., mit dem Unterkörper beinahe im Profil, während Oberkörper und Kopf geradeaus blicken, entbehrt der greifbaren Körperlichkeit. Das Gewand legt sich nicht in natürliche Falten, sondern wird durch Spirallinien oder dichte Parallellinien in den Flächen gebrochen (Abb. 604). Ein Vergleich mit dem Christus im mittleren Westportale zu Chartres, hundert Jahre später geschaffen, läßt nicht allein den großen Fortschritt in der Formenbehandlung, sondern auch den Weg und die Richtung erkennen, welchen die Steinskulptur seitdem einschlug (Abb. 603). Hier schlossen sich die von verschiedenen Seiten — Arles, Toulouse und Burgund — kommenden Anregungen zu einer schulartigen Zusammengehörigkeit aneinander. In Abhängigkeit von derselben standen die Arbeiten in Angers, Corbeil, Le Mans, St. Denis, Paris. Ja, selbst Toulouse und Dijon erhielten in künstlerischer Reife manches zurück, was eigentlich von diesen Gebieten seinen Ausgang genommen hatte. In der Bauhütte arbeiteten die Werkleute, welche die großen Quadern in Werkstücke verwandelten, mit Stab- und Maßwerk schmückten, und die Steinmetzen, welche Statuen und Reliefs meißelten, einträchtig nebeneinander. Sie gingen nach gleichen Regeln vor, welche für die Ausschmückung der reich entwickelten Portale die lebensgroße menschliche Statue zuließen



597. Cà Doro in Venedig.



598. Dogenpalast in Venedig.



599. Lonja (Börse) zu Valencia; 15. Jahrhundert.

und in der Anordnungszahl nicht beschränkten. Da die lehrhafte Tendenz der Zeit kein wichtiges ikonographisches Element entbehren wollte, selbst wenn seine Einfügung in die eigentliche Hauptdarstellung nicht gelang, so versetzte sie das im Bogenfelde nicht mehr Unterbringbare, aber für die Geschlossenheit des Darstellungsgedankens Notwendige einfach in die Archivolten und belebte sie mit Darstellungen oder Einzelfiguren, die zu dem Inhalte des Bogenfeldschmuckes eine Beziehung hatten und doch nicht in den eigentlichen Vorgang gehörten. Das Vordringen der Gotik setzte der weiteren Herrschaft älterer hieratischer Typen ein Ende und führte bereits zu einer Naturwahrheit französischer Plastik hinüber. Die Bildhauer lernten zuerst ihre Gestalten, insbesondere die Gewänder, symmetrisch zeichnen. Diese lassen die Formen des Leibes nicht durchscheinen, schmiegen sich nicht dem Körper an, sondern werden als eine selbständige Hülle behandelt, die Falten ähnlich (Abb. 605) wie Kanneluren regelmäßig nebeneinandergelegt. In dieser Weise treten uns die ältesten Skulpturen an der Kathedrale von Chartres entgegen, deren geradezu säulenhafte Gestalten sich dem architektonischen Aufbaue mit einer gewissen Starrheit eingliederten, aber mit ihrer Formenbildung doch zu dem Schönheitsideale einer neuen plastischen Kunst hinüberleiteten. Chartres gewinnt dadurch an Bedeutung, daß es bald den Brauch entwickelt, auch Rundfiguren zu gruppieren und die Figuren in dünne Stoffe zu hüllen, welche den Körperreiz durchschimmern lassen. Die Streckung der Figuren im Anschluß an die vertikalen Linien der Architektur steigert den Eindruck des Symmetrischen. Im Laufe der weiteren Entwicklung wurden die starren, geraden Linien dadurch wirksam gebrochen, daß der Körper in der Hüfte leicht eingebogen, und der Mantel schräg geworfen wurde, wodurch ein gefälliger Gegensatz zu den geraden Falten des Untergewandes entstand, zumal wenn die Hauptfalten des Unterkleides in langer

600. Hof des Stadthauses in Barcelona. (Junghändel.)



601. Die Alcántara-Brücke in Toledo.



602. Kruzifixus von 1304 in Maria im Kapitol zu Köln.

Schleifung bis auf den Boden fielen (Abb. 606). Inwieweit diese ausgebogene Körperhaltung durch einen tektonischen Zwang bedingt war, welcher die Madonna mit dem Kinde in einem pfeilerartigen Blocke unterzubringen hatte und den Raum für die Kinderfigur nur durch Ausbiegung des Oberleibes der Gottesmutter gewinnen konnte, muß wohl zunächst noch eine offene Frage bleiben. Denn selbst wenn dieser Blockzwang für den Einzelfall ganz zweifellos wäre, ließe sich daraus allein die Allgemeinheit einer solchen Darstellungsform nicht ableiten. Immerhin bleibt aber die hochcharakteristische Ausbiegung der Hüfte und die Übertragung der Last auf das eine Bein, so daß das andere kräftig gekrümmt werden kann, das am meisten vollendete, zunächst in Frankreich durchbrechende Standsystem der Gotik. Neben der Zeittracht, an der die Bildhauer im allgemeinen festhalten (Abb. 607), kommen auch Gewandmotive vor, die der Antike entlehnt sind; so besonders in Reims (Abb. 608). Hatte sich früher die Plastik mit ikonographischer Entlehnung und Entnahme einzelner Motive antiker Reliefbildnerei begnügt, so trat sie jetzt mit mehr Verständnis den Problemen antiker Rundplastik in bezug auf Haltung, Formengebung und Gewandung näher. Eine streng symmetrische Anlage wurde auch bei den Haaren und dem Barte beliebt.

Mit einer solchen Zeichnung der Gewänder, der Haare und des Bartes hätten sich individuell aufgefaßte Köpfe schlecht vertragen. Nicht als ob die Künstler sich mit einer starren, ausdruckslosen Totenmaske begnügt hätten. Lebenskraft spricht fast aus jedem Antlitz der Portal- und Pfeilerfiguren. Über den allgemeinen Typus gehen sie aber doch nicht hinaus. Sie sind richtig geformt, jedoch nur mäßig beseelt. Das gilt selbst von der berühmten Christusstatue am Hauptportale zu Amiens, welche vielleicht deshalb sich nicht dem Gedächtnisse des Volkes einzuprägen vermochte und ohne fast Nachfolge in der Kunst blieb (Abb. 609).

Erst in der Zeit, als in der Haltung der Figuren und in der Modellierung der Gewänder der oben geschilderte Wechsel eintrat (nach 1250), wurde auch der Typus der Köpfe verändert. Es verlor sich die strenge Regelmäßigkeit der Umrisse, das Kinn wurde spitz gezogen, die Stirn niedriger, runder, die Nase weniger kräftig gebildet, dem Gesicht ein lächelnder Zug aufgeprägt. Hier namentlich kommt die „natürliche Manier" an Stelle der naiven Lebensfülle zum Vorschein. Denn dieser lächelnde Zug kehrt immer wieder, auch wenn er durch den Charakter der Figur nicht notwendig bedingt wird.

Da die unmittelbar mit architektonischen Werken verbundenen Steinskulpturen sich oft den dekorativ-architektonischen Gesetzen unterordnen mußten, verfiel die im Dienste der Schwesterkunst stehende, ursprünglich hoher Reinheit und Freiheit zustrebende Bildnerei, wenn nicht hervor-



603. Christus vom mittleren Westportale zu Chartres.

604. Relief vom Portal der Kirche zu Vezelay.



605. König David.
Von der Kathedrale zu Chartres.



606. Madonna
von der Karthäuserkapelle zu Dijon.

ragende Kräfte zur Verfügung standen, im Laufe der Zeit der Gefahr unbestreitbarer Verflachung. Es gab im 13. Jahrhundert keine Kathedrale, kaum eine Kirche, die nicht in reichem Skulpturenschmucke prangte. Die Kathedralen von Chartres, Paris, Amiens, Bourges und namentlich Reims müssen in erster Linie genannt werden. An ihren Fassaden und bei der Ausschmückung so vieler Glieder des Außen- und teilweise des Innenbaues fand die Plastik reichlichst Gelegenheit zu künstlerischer Betätigung und Schulung. Der plastisch-figürliche Schmuck des Kirchenportales, die wichtigste äußere Zier, von der man eine allgemeine Wirkung auf die Menge erwartete,

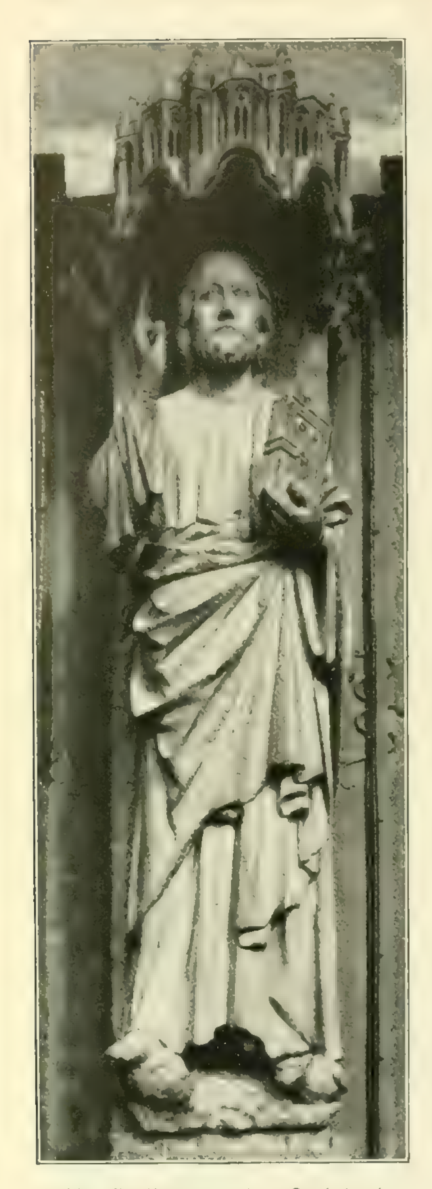


607. Sogen. Königin von Saba.
Von der Kathedrale zu Reims.



608. Sogen. Salomo.
Von der Kathedrale zu Reims.

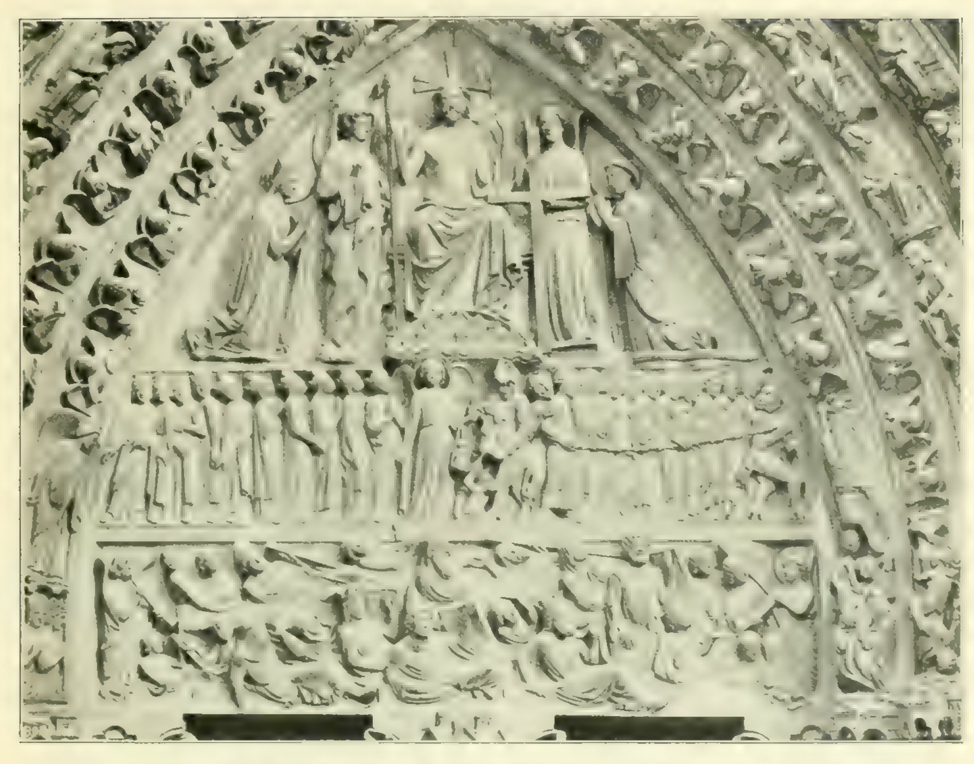
wurde immer reicher und überspann bald auch — wie schon erwähnt — die Archivolten. Das Figurale drängte das rein Ornamentale stark zurück und häufte sich an den Portalen selbst in widernatürlicher Anordnung so an, daß die Ruhe künstlerischer Gesamtwirkung mitunter empfindlich gestört wurde. Die Einheitlichkeit der Tympanonkomposition, an welcher der romanische Stil festgehalten hatte, ist aufgegeben, das Feld in mehrere Reliefstreifen mit dichtgedrängten Gestalten zerlegt. Da man noch nicht imstande war, die für wirkungsvolle Darstellungseinheitlichkeit notwendigen Szenen in einen einheitlichen idealen Raum zusammenzufassen, so fühlte man



609. Christus von der Kathedrale zu Amiens.

sich gedrängt, die räumlichen Beziehungen der Szenen durch eine feste Raumsymbolik zu klären und die Darstellung in Schichten zu gliedern (Abb. 610), welches Mittels sich ja auch die Malerei bediente. Dies Problem hat die französische Skulptur namentlich an der als Repräsentationsbild des Portalschmuckes beliebten Darstellung des Jüngsten Gerichtes zu lösen versucht, die neben und unter dem thronenden Weltenrichter die Apostel, Posaunenengel, die 24 Ältesten, die Auferstehung, die Seligkeit und Verdammnis schichtenweise übereinander anordnete. Es lag nahe, diese Streifenanordnung auch auf andere Darstellungsstoffe zu übertragen. Aber wie vieles ist dabei großartig erfunden, zart empfunden und mit schlichter Einfachheit vorgetragen! Anmut und Würde holder Weiblichkeit, charaktervolle Männlichkeit und hoher Ernst reichen einander die Hand.

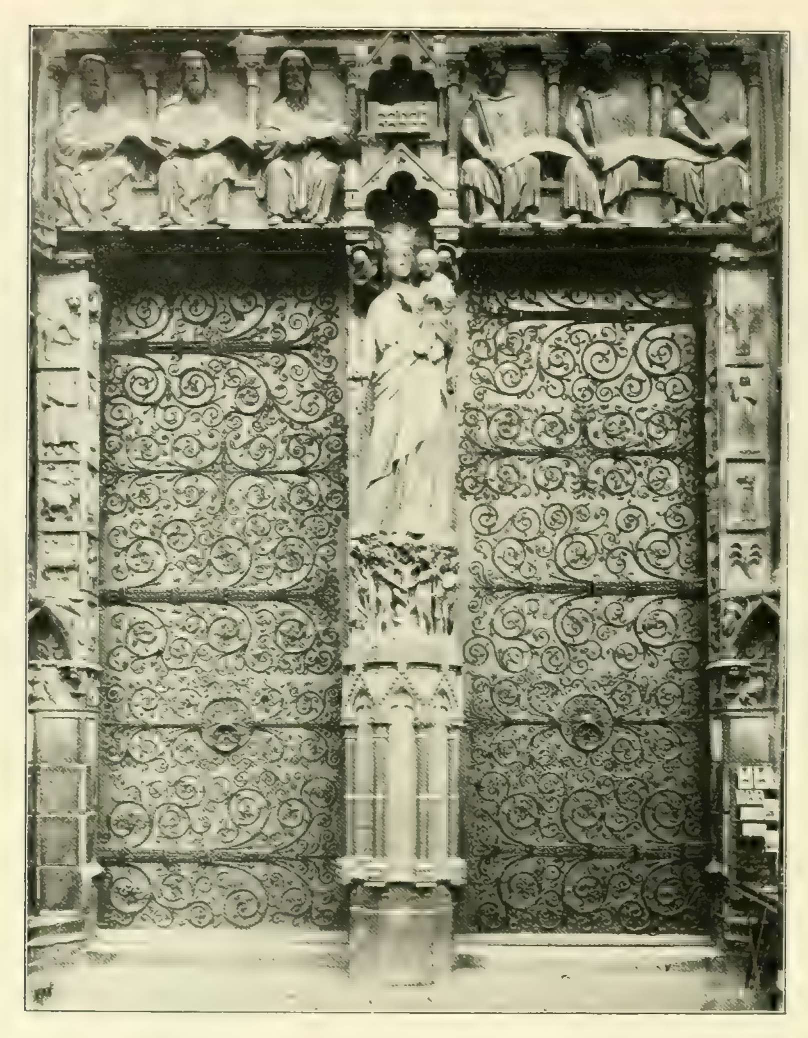
In größerem Umfange trat der neue Stil bei den Fassaden von Notre Dame in Paris auf. An der Hauptfassade sind drei Portale, jenes des Jüngsten Gerichtes zwischen dem der heil. Maria und dem der heil. Anna, angeordnet; die beiden ersten zählen dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts zu und besitzen namentlich in den vor die Mittelpfeiler gestellten Statuen Christi und der feinbewegten (Abb. 611) Madonna edel vornehme Werke, denen die Tympanonreliefs mit dem Weltgerichte und aus der Marienlegende an Feinheit der Formenbildung und des Vortrages nicht nachstehen. Dieselben Stoffe behandeln die gleichzeitigen Querhausportale der Kathedrale zu Chartres, an welchen und neben welchen die Statuenzahl schier ins Ungemessene wuchs und die Lehre von der Erlösung sowie das gesamte enzyklopädische Wissen der Zeit erschöpfend veranschaulichen wollte. Die Unterordnung unter das nie außer acht gelassene architektonische Gesetz hemmt die Bewegungsfreiheit mancher Gestalt, deren schlanken Körper die Gewandung in dünnzügigen Parallelfalten umschließt; aber hoher Adel und liebenswürdige Anmut rücken die Skulpturen von Chartres, in denen sich schon Individualisierungsbestreben regt, unter die besten Werke aller Zeiten. An der reichen bildnerischen Ausstattung in Reims, deren Ausführung ungleich ist, fällt manches durch Plumpheit der Gestalten oder durch überzierliche Bewegungen, durch Stumpfheit der Köpfe wie durch grinsende Mienen ab, obzwar namentlich bei den überlebensgroßen Sockelgestalten an und neben den Haupttüren im allgemeinen hoher Adel echt plastischer Stellungen, wunderbare Mannigfaltigkeit der Typen, Freiheit und Lebendigkeit der bei klassischer Einfachheit großartig wirkungsvollen Gewandbehandlung vorwalten. Bei einzelnen Gestalten und Gruppen, wie z. B. der Heimsuchung, überrascht in Gesichtstypen und Gewandung der Nachhall der Antike. Er breitet sich auch über die togaartig bekleideten Apostel an den Anschlagseiten des Nordportales, unter dessen Jüngstem Gericht die hoheitsvolle Christusgestalt



610. Giebelfeld der Tür des Jüngsten Gerichtes von Notre Dame in Paris.

eine freie Wiederholung des edelstrengen „beau Dieu d'Amiens" darstellt. Zwei Schulrichtungen teilen sich in die Herstellung des so ungemein figurenreichen Reimser Kathedralenschmuckes, dessen Anordnung viel Leben und künstlerische Freiheit verrät. Von den Skulpturen in Amiens erlangt namentlich die von der mehr altertümlichen Auffassung schon zum Manierismus einlenkende Muttergottesfigur eine gewisse Vorbildlichkeit für die ganze Gotik. Unter den kleinen Kirchen besaß die Sainte Chapelle auf der Pariser Insel aus der Zeit Ludwigs IX. an den strengernsten und doch auch wieder anmutigen Apostelstatuen (Abb. 612) hervorragende Schöpfungen gotischer Plastik. Seit der Restauration der Sainte Chapelle erscheint der volle Eindruck der ursprünglichen Wirkung der Skulpturwerke in den inneren Kirchenräumen zurückgewonnen. Wie die Bauglieder, so gewannen auch die gemeißelten Figuren erst durch die polychrome Behandlung das wahre Leben. Die gotische Architektur und Plastik waren auf die Farbe als Hervorhebungs- oder Verstärkungsmittel der Einzelheiten geradezu angewiesen. Die Farbe diente nicht so sehr dem genügsamen Zwecke, die Formen zu heben und deutlicher zu machen; durch sie sollte vielmehr der volle Schein des Lebens geweckt werden. Reiche Muster, wie sie die modischen Prachtgewänder zeigten, wurden den Gewändern aufgemalt, Haare, Bart, Fleisch ganz naturalistisch wiedergegeben.

So dringt die Freude an der Natur und dem wirklichen Leben, den Forderungen einer architektonischen Stilisierung zum Trotze, doch siegreich durch. Sie äußert sich noch freier, wo die architektonische Umgebung den Raum nicht einengt, der Komposition und Gruppierung keinen Zwang auferlegt. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß selbst bei den großen Portal- und Fassadenfiguren, obschon sie durch Pfeiler und Säulen getrennt waren, die Bildhauer gern die Einzelgestalten aufeinander bezogen, sie in einen gewissen Zusammenhang brachten. So



611. Madonna der Marientür von Notre Dame in Paris.

stark war die Erzählungslust. Offen entfaltet sich die letztere in den Reliefbildern, welche über dem Türsturze, an Friesen und anderwärts in den Kathedralen angebracht sind. Als hervorragender Meister lebendigfrischen Vortrages betätigte sich der 1257 genannte Jean Chelles an den Bildwerken der Querhausfassaden von Notre Dame in Paris, namentlich an dem Martyrium des heil. Stephanus und den vorzüglichen Schülerreliefs (Abb. 613) am Südportale, deren schlichte Anschaulichkeit geradezu klassisch zu schildern und zu formen verstand. Die legendarischen Schilderungen, z. B. die Szenen aus dem Leben des heil. Dionys in Reims (Abb. 614), die Darstellungen aus dem weltlichen Treiben geben die Vorgänge klar und deutlich wieder, die Personen sind nicht allein in die Tracht der Zeitgenossen gehüllt, sondern haben auch diesen die Züge entlehnt. Hier geht das Typische in das Porträtmäßige über, und selbst die Gebärden und Bewegungen erscheinen der Wirklichkeit teilweise mit offenem Blicke für Lebenswahrheit abgelauscht. Die kleinen Maßverhältnisse, in welche die Mehrzahl der Reliefbilder gebannt sind, tragen die Hauptschuld daran, daß die Entwicklung des Formensinnes stockte, die Gestalten die Durchbildung im einzelnen gewöhnlich vermissen lassen. Den kräftigen Anlauf zu einer solchen bekunden die nackten



612. Apostelfiguren aus der Sainte Chapelle in Paris.

Figuren in den Bildern des Jüngsten Gerichtes in Reims und Bourges (Abb. 615). Zur richtigen Zeichnung der Körper gesellt sich namentlich auf dem Reimser Relief ein scharfes Erfassen der mannigfachsten Stellungen und Bewegungen und eine genaue Wiedergabe derselben, so daß nur wenig fehlt, um in ihnen den treuen Spiegel innerer Stimmungen und Empfindungen zu erkennen. Dieses Wenige wurde vorläufig nicht erreicht. Unter dem Einflusse des französischen Nordens entwickelte sich die Bildnerei des Südens. Wie in Bourges erscheint auch der reiche Portalschmuck der Kathedrale in Bordeaux von Paris abhängig, während Sockelreliefs der Kathedralportale zu Lyon und Rouen ganz auffallende Berührungen des Darstellungsinhaltes bieten.

Die Skulptur des 14. Jahrhunderts hat ihre formale Fortbildung nicht so sehr auf dem Gebiete der monumentalen kirchlichen Kunst — da zeigt sie vielmehr allmählich eine bedentliche



613. Schülerszenen am Südportale von Notre Dame in Paris.

Abschwächung in das Konventionelle und Gekünstelte —, als vielmehr im Gebiete der Grabdenkmäler erfahren. In Amiens, Rouen, St. Denis, Bourges, Fontévrault haben sich die besten Werke dieser Art erhalten. An den königlichen Grabbildern in St. Denis läßt sich der Gang der Entwicklung am bequemsten verfolgen, die von den bis unter Ludwig IX. noch üblichen Idealbildnissen allmählich zu mehr realistischer Darstellung überging und bei dem Jean von Arras zugeschriebenen Königsbildnisse Philipps III. den Ausdruck individuellen Lebens fand. Im 12. Jahrhundert hatte man sie aufzurichten begonnen (merowingische und karolingische Fürsten), seitdem den Gräberschmuck stetig fortgesetzt. Nur einen geringen Spielraum boten dem Formensinn des Künstlers die auf dem Sarkophagdeckel liegenden Statuen der Verstorbenen. Hier war die Haltung (im 14. Jahrhundert gewöhnlich über die Brust gefaltete Hände) durch die Tradition vorgeschrieben, ebenso wie die Kleidung durch die gerade herrschende Tracht bestimmt war. In der sorgfältig genauen Wiedergabe der letzteren, in den lebensvolleren Gesichtszügen konnte der Bildhauer seine größere oder geringere Tüchtigkeit dartun. Meister aus dem französischen Gebiete der Niederlande erlangten auf die Herstellung dieser Werke im 14. Jahrhundert bestimmenden Einfluß, so Jean Pépin von Huy, der Schöpfer der Denkmäler des Robert d'Artois, der Margarete d'Artois und des Grafen d'Etampes, und der dem feinen Stilgefühl Pépins einen kräftigen Realismus entgegensetzende André Beauneveu aus dem Hennegau, Johann von Lüttich und der Pépinschüler Robert Loisel mit dem lebensvollen Liegebilde Bertrands



614. Aus dem Leben des heil. Dionys. Reliefbild vom Dome zu Reims.

de Guesclins, das zwischen 1389 bis 1397 entstand. Eine freiere Bewegung, ein kräftiges Eingehen auf das wirkliche Leben gestatteten den Meistern die kleinen Figuren, welche die Seitenflächen des Sarkophages schmückten. Seitdem die eigentlich eine Anordnung hellenistischer Sarkophagdekoration neubelebende Sitte (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts) aufkam, hier das Begräbnis der beigesetzten Persönlichkeit gleichsam nach dem Leben zu schildern, Leidtragende: Mönche (Abb. 616), Frauen, Diener, in die Szene zu bringen, traten das Porträtmäßige und außerdem eine derbere Ausdrucksweise mehr in den Vordergrund. Im Museum zu Bourges sind Gestalten solcher Leidtragenden von dem seit 1392 durch Jean de Cambrai, einen hochbegabten Schüler Beauneveus, ausgeführten schwarzen Sarkophage mit dem weißmarmornen Liegebilde des Herzogs von Berry in der Krypta der Kathedrale zu Bourges erhalten.



615. Das Jüngste Gericht (Teilstück). Von dem Hauptportal der Kathedrale zu Bourges.

Die größte Änderung im plastischen Stile erfolgt während der Regierung Karls V. um die Mitte des 14. Jahrhunderts, in derselben Zeit, in welcher auch die französische Miniaturmalerei einen großen Aufschwung nahm, mit dem französischen Hofe der burgundische in der Pflege aller Luxuskünste wetteiferte, und die niederländische Kunst immer engere Beziehungen zur französischen gewann. Dem Einflusse der Niederlande, insbesondere Beziehungen zur Schule von Tournai, deren lebensvolle Werke in den Kirchen zu Courtrai die hohe Leistungsfähigkeit der ihr angehörigen Meister erkennen lassen, kann namentlich der Wechsel in den Maßverhältnissen, der Ersatz der schlanken Figuren durch breitgedrungene zugeschrieben werden. Das Zusammentreffen von französischen und niederländischen Künstlern in Dijon, am Hofe der burgundischen Fürsten, weist schon darauf hin, daß von einer geschlossenen burgundischen Schule, die aus heimischen Wurzeln emporwächst, füglich nicht gesprochen werden kann. Philipp der Kühne berief die Wallonen Jean de Marville und Johann von Lüttich, die Niederdeutschen Claus Sluter, seinen Neffen



616. Ein Beter vom Grabmal Philipps des Kühnen in Dijon (vgl. Abb. 617).

Claus de Werwe und Jakob de Baerse von Dendermonde und wies ihnen bestimmte Tätigkeitskreise an. Der Hervorragendste unter den so berufenen Bildhauern war unstreitig Claus Sluter (seit 1384—1411), welcher außer der von feinster Persönlichkeitsbeobachtung ausgehenden Gruppe am Kirchenportale der Kartause das Denkmal Philipps des Kühnen (Abb. 617) und der Mosesbrunnen mit sechs Prophetenfiguren ehemals im Hofe der Kartause, jetzt im Museum zu Dijon, angehört (Abb. 618). Weniger der wie ein Vorläufer Michelangelos anmutende Moses, nach welchem der Brunnen benannt wird, als der hoheitsvolle David, Jesaias und Daniel sind für den endlichen Sieg eindringlichster und lebendigster Naturwahrheit in Verbindung mit ernster Größe charakteristisch. Die Gestalten des Trauerzuges um die Tumba Philipps des Kühnen, welche in Haltung, Bewegung und Gesichtsausdruck die verschiedenartigsten Äußerungen des Schmerzes boten, müssen in ihrer vollständigen Bemalung den Eindruck unmittelbarster Lebendigkeit erregt haben. Das eben genannte Grabmal wurde auch für jenes Johannes des Furchtlosen und seiner Gemahlin vorbildlich, an welchem Franzosen und Niederländer unter Leitung des augenscheinlich hochbegabten Claus de Werwe und des Spaniers Juan de la Verta aus Aragonien arbeiteten.

Die Abhängigkeit Spaniens von der französischen Gotik erstreckte sich nicht nur auf die Architektur, sondern auch auf die Plastik, namentlich der überreich dekorierten Portale. Erst später traten auch deutsche und flandrische Einflüsse zutage. Der Auffassung französischer Arbeiten in Amiens und Reims kommen nahe die großen Standbilder, der Bischof am Portalteilungspfeiler und die schön gewandete Reihe sitzender Apostel an der dem 13. Jahrhunderte zuzuzählenden Puerta del Sacramental in Burgos, deren ganze Anordnung französischem Portaldekorationsbrauche folgte. Derselbe beherrschte auch die Portalanlagen der Kathedrale in Toledo, an deren Uhrtür die figurenreichen Szenen aus dem Leben Christi und Mariä streifenartig das Tympanonfeld in ausführlicher Erzählung belebten, wogegen die dem Beginne des 15. Jahrhunderts entstammende Puerta del Perdon den Tympanonschmuck auf die einheitlich geschlossene graziöse Übergabe (Abb. 619) der Kasel an den heil. Ildefons beschränkte. Die nüchternen Apostelgestalten mit plattgedrückten Köpfen und die heiligen Frauen an der 1460 bis 1466 von Anequin Egas und Juan Guas errichteten Puerta de Leones arbeitete Juan Aleman, der die Gewandung mit großer Virtuosität behandelte. Die Puerta del Baptisterio der Kathedrale in Sevilla wählte für die Taufe Christi die Aufstellung der drei Figuren unter getrennten Baldachinen im Tympanonfelde und erhielt in den von Pedro Millan ausgeführten Terrakottastatuen von Bischöfen und



617. Denkmal Philipps des Kühnen in Dijon.

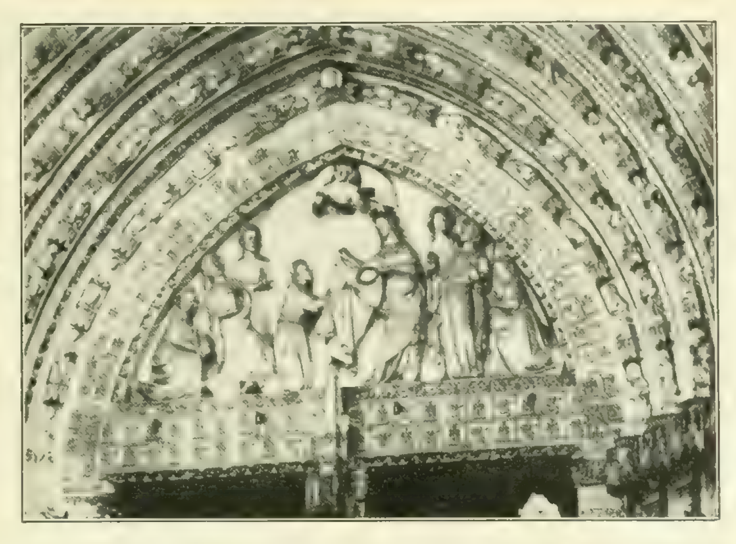
Heiligen, die zu den besten spanischen Skulpturen des 15. Jahrhundertes zählen (Abb. 621), wirkungsvollen Schmuck. Die mehr gedrungenen Gestalten des Einganges der Capilla del Rey Casto der Kathedrale in Oviedo gelten als charakteristisches Werk niederländisch spanischen Stiles. Der Import französischer Elfenbeinschnitzereien, wie einer Madonna in der Kathedrale zu Toledo, vermittelte Vorbilder für die Herstellung von Madonnenstatuen, wie der dem 14. Jahrhunderte zuzählenden Virgen de la Blanca und de la Estrella derselben Kathedrale. Daselbst erstellte auch die Grabmalskunst in Grabdenkmälern der königlichen Familie Prunkschöpfungen der Monumentalplastik, deren figurale Teile mitunter schwächer ausgeführt erscheinen. Durch meisterhafte Behandlung aller Einzelheiten ragen die Sarkophage des 1453 hingerichteten Ministers Juan Alvaro de Luna und seiner Gemahlin Juana mit den knienden Santiagorittern und betenden Franziskanern hervor. Reicher gotischer Aufbau umrahmt das Grabdenkmal des höchst individuell charakterisierten Infanten Don Alonso in der Kartause Miraflores bei Burgos und erhält sich noch lange bis ins 16. Jahrhundert an den bis zur Decke emporsteigenden Retablos mit oft überreichem Relief- und Statuenschmuck, wie z. B. an dem 1504 von Felipe Vigarni, genannt de Borgoña, vollendeten Retablo mayor der Kathedrale in Toledo (Abb. 620). Als Glanzstück spätgotischer Dekorationsplastik verdient der über sämtliche Querschiffswände, Türen, Fenster und Emporen sich ausbreitende Schmuck der Kirche San Juan de los Reyes in Toledo besondere Erwähnung (Abb. 502), da in ihn auch zahlreiche große Heiligenstatuen von selbständigem Kunstwerte einbezogen wurden.

In England, dessen Hofkunst während des ganzen 13. Jahrhunderts von Frankreich abhängig blieb, verminderte die Beschränktheit der Portalbildung die Aufgaben der Plastik, für deren Schöpfungen die Flächen an den Kathedralfassaden allerdings noch viel Raum übrig ließen.

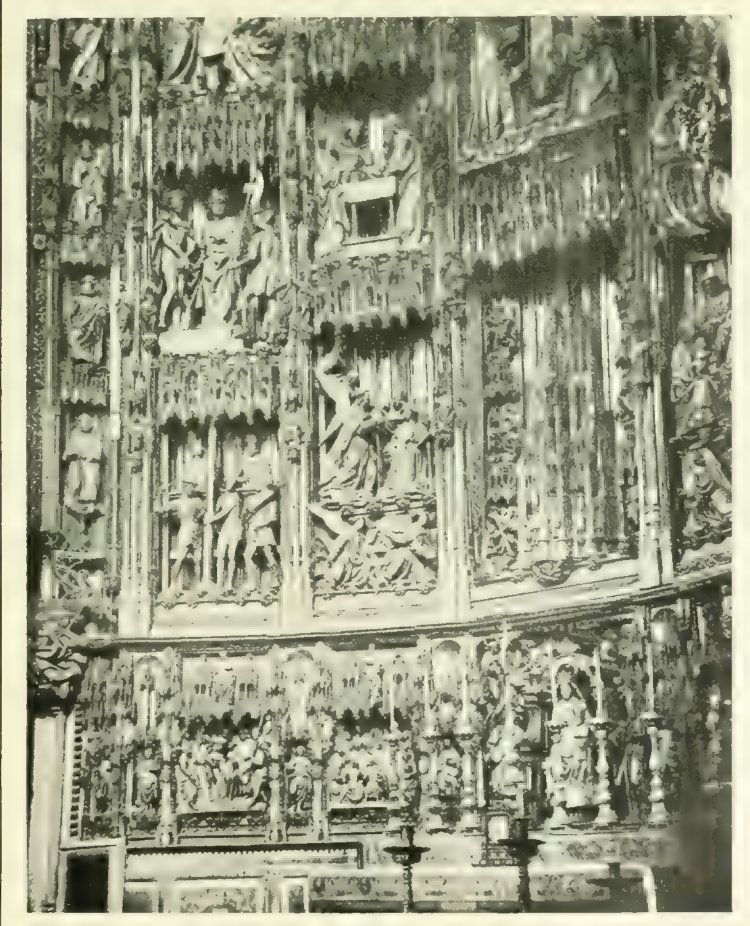


618. Der Mosesbrunnen in Dijon von Claus Sluter.

Trotz alles Dekorationsreichtums wurde hier nur vereinzelt künstlerische Geschlossenheit erreicht. Die Häufung der Statuen in mehreren Horizontalreihen an den Kathedralfassaden in Wells, Lichfield (Abb. 437) und Exeter kam trotz mancher Vorzüge in Haltung und Ausdruck nicht über eine gewisse Eintönigkeit hinaus, obzwar die Arbeiten in Exeter bewegteres Leben als jene in Wells zeigen. Mit den Madonnen am Kathedralenportale zu Wells oder am Magdalenen-College in Oxford wetteifert die Anmut jener am Mittelpfeiler des Kapitelhausportales in York. Vereinzelte Darstellungen an oft weniger augenfälligen Stellen zeigen, wie die Gruppe der Brüder Josephs zu Salisbury, gute Beobachtung der Wirklichkeit. An dem schönen, harten, warmgetönten Muschelkalkstein der sogenannten Purbeckinsel, der leicht polierbar fast wie Marmor wirkt, und bis ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts bevorzugter Verwendung sich erfreute, fanden die englischen Bildhauer ein vortreffliches, für Westminster, Peterborough, Worcester und York wiederholt benütztes Material. Die über das ganze Land reichenden Alabasterbrüche begünstigten die Verwendung dieses mit der Entwicklung der Grabmalkunst beliebter werdenden, bildsamen Materiales und eine schulartige, selten über Handwerksniveau emporragende Tätigkeit



619. Relief der Kaselverleihung an den heil. Ildefons von der Puerta del Perdon der Kathedrale in Toledo.



620. Retablo mayor der Kathedrale in Toledo. (Mayer, Toledo.)



621. Puerta del Baptisterio der Kathedrale in Sevilla.

der sogenannten „Alablastern", von deren Werken ein Rittergrabmal zu Holme Pierrepoint besondere Beachtung verdient (Abb. 622).

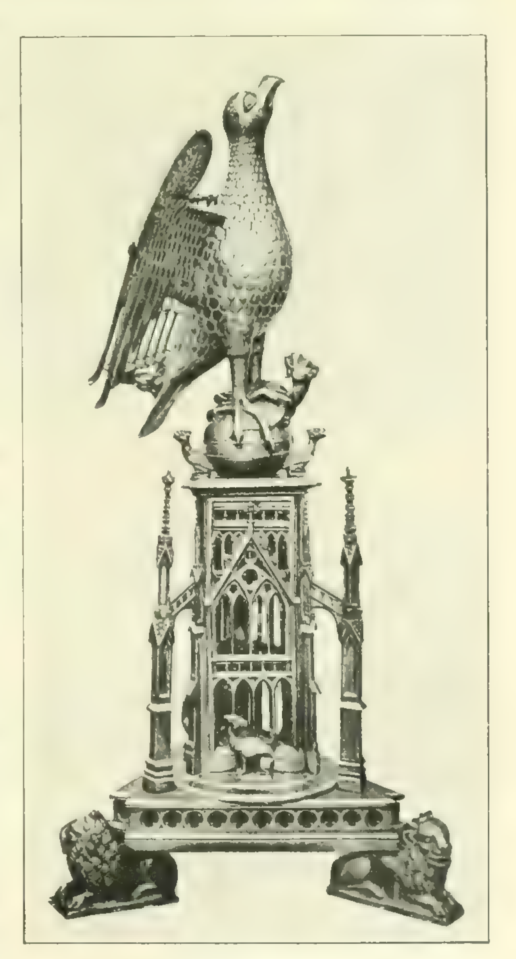
Erzguß. Die Niederlande behaupteten immer noch den Vorrang in der Kunst des Erzgusses und versorgten Deutschland, England und Dänemark mit prächtig gravierten Grabplatten. Dinant bei Namur war seit den Tagen Reiners von Huy der Vorort einer unter dem Namen Dinanderie bekannt gewordenen Richtung des Messinggusses geworden, der namentlich schöne Adlerpulte lieferte. Die Art ihres architektonischen Aufbaues (Abb. 623) veranschaulicht vortrefflich das Adlerpult mit dem Namen des Jehan Josès aus Dinant, der 1372 auch den schönen Osterleuchter für die Liebfrauenkirche in Tongern lieferte.

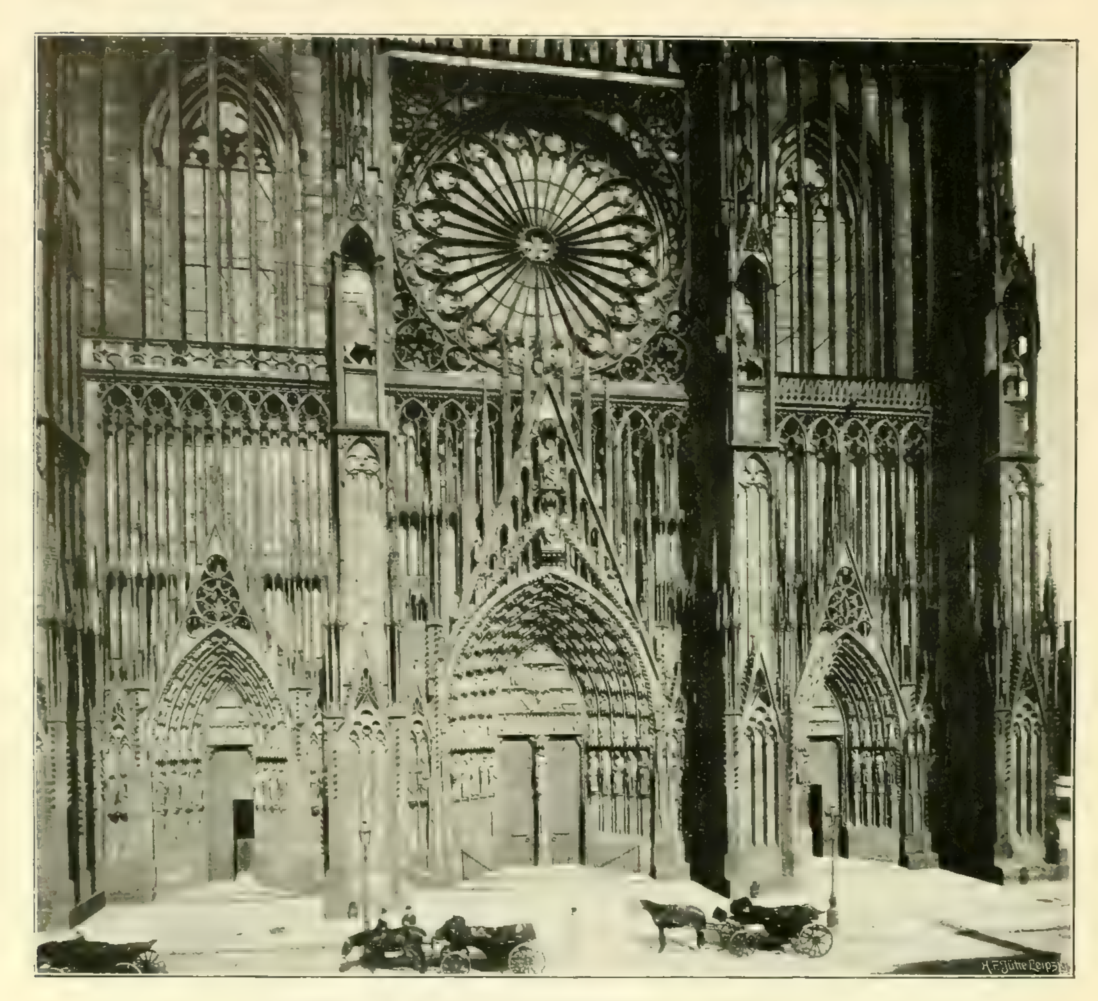

622. Rittergrabmal zu Holme Pierrepoint.
Armstrong.

Der edlen Frühgotik gehören noch die Bronzegußgestalten der Erzbischöfe Evrard de Foiloy und Geoffroy d'Eu in der Kathedrale zu Rouen an. Hinter ihnen bleiben die ebenso tief empfundenen als fein durchgebildeten Erzgußgestalten des Königs Heinrich III. († 1272) und der Königin Eleonore von England in der Westminsterabtei nicht zurück, in deren großer Auffassung William Torell 1291 bedeutende Wirkung erzielte. Ein Jahrhundert später verfiel bei der Erzfigur Eduards III. († 1377) der englische Erzguß bereits nüchterner Starrheit.

Holzbildnerei. Die in weniger widerstandsfähigem Material arbeitende Holzbildnerei schuf gleichfalls manch interessantes, der Stilwandlung gefällig sich anschmiegendes Werk. Ein ganz hervorragender Meister war der schon genannte Jakob de Baerse aus Tendermonde, der Schöpfer der zwei um 1392 entstandenen berühmten Schnitzaltäre zu Dijon, in welchen die großen Einzelgestalten durch malerisch belebte Darstellungen mit wachsender Häufung kleinerer Figuren abgelöst wurden und der Übergang zum Realismus des 15. Jahrhunderts angebahnt erscheint. Als schönste englische Holzskulptur gilt das Liegebild des Erzbischofs Peckham auf dem Grabmale in Canterbury.

Deutschland: Steinskulptur. Mit der französisch-niederländischen Kunstweise verglichen, tritt die deutsche Skulptur von der Mitte des 13. Jahrhunderts an in die zweite Linie zurück. Ihr fehlt die ruhige organische Entwicklung; sie schmiegt sich nicht langsam dem neuen Baustile an, überträgt nicht allmählich die künstlerischen Grundzüge des letzteren auf ihr Gebiet, sondern setzt gleich voll ein und gibt sofort, französischen Mustern folgend, den eigentümlichen Stil gotischer Plastik in seiner ganzen Stärke wieder. Von der in den Naumburger Skulpturen erreichten Höhe war nur vereinzelt eine Steigerung möglich; Auffassungs- und Empfindungsweise sowie die Formenbehandlung verfielen schon im 14. Jahrhundert einer in konventionelle Manier auslaufenden Entspannung. Der die früh- und hochgotischen Werke tragende ideale Schwung, den die Blüte des Rittertumes gezeitigt hatte, wurde von dem energischen Streben nach Naturwahrheit, von der Freude an lebensvollen Gestalten der Wirklichkeit des politisch und gesellschaftlich einflußreicher gewordenen Bürgertums immer mehr zurückgedrängt. Behäbigkeit


623. Adlerpult von Jehan Josès in Tongern.
(Destrée, La Dinanderie.



624. Der Portalbau des Münsters zu Straßburg.

und selbstbewußter Stolz, schlichte Einfachheit und tiefe Innerlichkeit vereinigten sich später wirkungsvollst an scharf charakterisierten, breiten und untersetzten Typen kraftvollen Bürgertums, neben deren überzeugender Anschaulichkeit sich der Schönheitskanon der ersten Entwicklungsepoche nicht lange behaupten konnte. Die oft magere Gliederbildung war bedingt durch die eng anliegende Kleidung — besonders der Männer —, welche die lang herabwallenden faltenreichen Gewänder der Früh- und Hochgotik ablöste; die Haartracht und Kopfbedeckung der Zeit gab den Gestalten ein ganz verändertes Aussehen. Dramatische Akzente wurden selten angeschlagen, ausgeglichene Empfindungen und Stimmungen in den überwiegend religiösen Darstellungen, deren derbe Gestalten im Gesichtsausdruck und in Gebärde oft in starken Widerspruch mit der Erhabenheit der Idee gerieten, bevorzugt, liebenswürdige Naivität und Fröhlichkeit kamen oft anziehend zum Worte. Der realistische Zug der Spätgotik appellierte naturgemäß an die Mithilfe der Malerei, deren die immer lebhafter gepflegte Holzplastik ganz besonders zur Erzielung des Wirklichkeitseindruckes bedurfte.

Eine so großartige Entfaltung, wie in Frankreich war der Steinskulptur Deutschlands an keinem der gotischen Dome beschieden, obzwar manche Fassade und manches Portal mit reichem plastischen Schmucke bedacht wurde. Französische Vorbildlichkeit bestimmte wohl am stärksten



625. Hauptportal der Liebfrauenkirche in Trier.

die Anordnung und Ausführung der Bildwerkfülle an der Westfassade des Münsters zu Straßburg (Abb. 624), an der die Lehre von der Menschen Erschaffung, Sündenfall und Erlösung, vom christlichen Leben und seiner Vollendung veranschaulicht wurde und mit anderen Reiterstatuen auch jene Rudolfs von Habsburg zur Aufstellung gelangte. Ähnlichen Inhaltsreichtum der Darstellung nahm seit 1270 die Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. Br. auf, deren nicht mehr die Höhe der Naumburger Skulpturen erreichende Statuen nahe Beziehungen zu den zeitlich etwas späteren Straßburgern erkennen lassen. Die nicht durchwegs gleichwertige Ausführung erhob sich wie an den Pfeilerstatuen im Münsterinnern überwiegend zu edler Haltung, freiem Gewandwurfe und großer Mannigfaltigkeit der Motive. Einfallsstellen französischen Einflusses waren teilweise schon etwas früher, teilweise um dieselbe Zeit wie Freiburg die Portale der Liebfrauenkirche in Trier (Abb. 625) und der Stiftskirche zu Wimpfen im Tale (Abb. 440) mit fast pariserisch feiner Figurengliederung. Auch der Metropolitansitz Mainz, wo in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine rege Bautätigkeit die Aufnahme der Gotik begünstigte, verschloß sich den von Frankreich kommenden Anregungen nicht. Die Madonna mit dem Kinde an einem Hause der Fuststraße (Abb. 626) zeigt im antikisierenden Faltenstile höchst auffallende Übereinstimmungen mit Mariendarstellungen in Reims und Bamberg, an Amiens klingen die um 1270 entstandenen Statuen



626. Madonna in der Fuststraße zu Mainz.



627. Vom Ostportal des Domes zu Bamberg.
(Photographie von B. Haaf in Bamberg.

sitzender Apostel im Mainzer Domkreuzgange an, mit dem Stile der Naumburger Lettnerskulpturen berühren sich die Reste eines um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts aufgestellten Lettners der Albanskirche und die schöne Madonna von dem Hauptportale der ehemaligen Liebfrauenkirche, dessen Reste jetzt im Mainzer Museum stehen, entspricht in Stellung, Gewandmotiven und Kopftypus vollständig dem Typus der um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts entstandenen, in der Champagne beliebten Madonna der Kathedrale von Troyes. Als umfangreichstes Werk westdeutscher Monumentalplastik, dessen Meister die Fähigkeit der Bildung vollplastischer und statuarischer Gestalten vielleicht unmittelbar in Frankreich erworben, bietet das zwischen 1260 und 1270 entstandene Paradies des Domes zu Münster eine Fülle noch ungelöster Fragen. Franken, dessen Bischofsstadt Würzburg schon frühe den Typus der Madonna aus der Mainzer Fuststraße kannte, verarbeitete an den Skulpturen des Bamberger Domes auf Grundlage bodenständiger Auffassung französische Anregungen weiter, die namentlich ein in Reims selbst ausgebildeter Meister augenscheinlich im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts nach seiner Heimat hinübergeleitet hatte. Die antikisierenden Gestalten der Heimsuchung Mariä in Reims und Bamberg veranschaulichen am klarsten Berührung und Verschiedenheit beider Richtungen. Das pikante stärkere Sichtbarwerden der Körperformen der Reimser Gruppe tritt in



628. Stephan der Heilige (?), Statue an einem Pfeiler im Dom zu Bamberg.

Bamberg zurück, wo eine substanziellere Gewandbehandlung mit teilweise langen Röhrenfalten schon echt gotisch wurde. Der Bamberger Heimsuchungsmeister und seine Schule wagten sich in den Gestalten Adams und Evas am südöstlichen Domportale an eindringendes Studium des Nackten (Abb. 627), an dem als heil. Stephan gedeuteten Reiterstandbilde trotz Plumpheit des Rosses mit feinem Naturgefühl an eine Aufgabe (Abb. 628), welche auch die sächsische Schule gleichzeitig in dem Magdeburger Reiterstandbilde Ottos I. sehr achtbar zu bewältigen wußte. Unter französischen Einflüssen — vielleicht nach der Steinmadonna von St. Dié — entstand augenscheinlich die erst dem vorgeschrittenen 14. Jahrhundert zuzählbare Steinmadonna (Abb. 629) im



629. Steinmadonna im Kunstgewerbemuseum zu Köln.

Kunstgewerbemuseum zu Köln, deren Typus auch in der Madonna von St. Ursula und in anderen Muttergottesfiguren der Rheinlande in zunehmender weichlicher Verschwommenheit nachklang. Die manch französische Anregung vermittelnde Dombauhütte in Köln war die Ausführungsstätte jener um 1330 vollendeten polychromierten Apostelstatuen an den Chorpfeilern des Domes; die stark ausgebogenen Figuren mit den auffallend hohen schmalen Schädeln (Abb. 630) atmen bereits eine andere Auffassung, als im 13. Jahrhundert bei den Apostelfiguren der Ste. Chapelle in Paris maßgebend gewesen war. Französische Anregungen bestimmten noch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Entwicklung der Plastik in Prag; aber sie waren für die Bildnerei Deutschlands nicht die allein maßgebenden.



630. Apostelstatue an den Domchorpfeilern in Köln.

In Schwaben kam an den bereits realistischere Züge bietenden Portaldekorationen der Kreuzkirche zu Gmünd, des Münsters zu Ulm, des Domes zu Augsburg und der Frauenkirche zu Eßlingen lebendig gemütvoller Vortrag mit weicher Formenbehandlung zum Durchbruche. Der ansprechende Rhythmus linearer Gruppierung und das sichere Körpergefühl, welches die Geburt Christi und die Anbetung der Könige im Tympanon des westlichen Nordportales des Münsters zu Ulm beherrschen, wich in dem gleichfalls von der alten Frauenkirche herübergenommenen Jüngsten Gericht des Südostportales unübersichtlichem Figurengedränge und einer mehr schematischen Behandlung untersetzter Körper. Diese Mängel wurden auch die älteren Teile des Westportales nicht los, während die Darstellungen der Schöpfungstage, des Sündenfalles und der Szenen nach der Vertreibung aus dem Paradiese größeres Bewegungsverständnis zeigen. Das auf malerische Wirkung ausgehende Streben brach hier mit dem 14. Jahrhundert ab, das Gefühl für die Statue erwachte und das Monumentalitätsempfinden steigerte sich namentlich an den Prophetenstandbildern des Chores, gegen welche die Arbeiten des seit 1418 genannten Meisters Hartmann zurückblieben. Eine mehr realistische Darstellungsweise mit einem mehr hausbacken-bürgerlichen Einschlage vertrat die Bildnerei Nürnbergs an den Portalen von St. Lorenz, St. Sebald und der Frauenkirche. Dem gotischen Formenkanon entsprechen wohl am meisten die klugen und törichten Jungfrauen der Brauttüre von St. Sebald, wo einige im Innern aufgestellte Statuen, wie jene Heinrichs II., Bamberger Einflüsse zeigen. Unter letzteren entstanden augenscheinlich die Gestalten des ersten Elternpaares am Portale der Lorenzkirche (Abb. 631), dessen reicher Reliefschmuck auf Straßburg zurückweist, indes die Madonna und die heiligen drei Könige an den Mittel-



631. Portal der Lorenzkirche in Nürnberg.

schiffspfeilern an Freiburger Anregungen angeknüpft zu haben scheinen. Dagegen klingt die Anbetung der Könige im Würzburger Dome in Einzelheiten an Amiens oder rheinische Werke an. Zu einer neuen Art der Körperbehandlung leitet der ergreifende Christus der Neumünsterkrypta in Würzburg hinüber, dessen Marienkapelle in den Schwarzburgischen Reliefs und den Portalskulpturen künstlerisch hervorragenden Schmuck besitzt. Verhältnismäßig frühe setzte der malerische Stil in dem Tympanon mit der Anbetung der heiligen drei Könige an der Liebfrauenkirche zu Frankfurt a. M. ein, das um 1430 die drei durch eine felsige Landschaft sich heranbewegenden Züge und die in der Ferne sich vollziehende Verkündigung an die Hirten mit perspektivischer Verkürzung darzustellen sich bemühte (Abb. 632).

Verschiedene Einflüsse des Westens verarbeitete die Bildnerei in Prag, wo man im 14. Jahrhundert der Büstenskulptur große Aufmerksamkeit zuwandte und zwischen 1379 bis 1386 in den 21 Büsten der Dombauförderer auf dem Triforium des Veitsdomes eine ganz eigenartige Porträtgalerie in Stein mit vereinzelt vortrefflicher Charakterisierung erstellte. Der namentlich bei den Büsten der Königsfamilie beteiligte Meister verfügte bereits über die Fähigkeit der Individuali-



632. Relief der Anbetung der Könige, Frankfurt a. M., Liebfrauenkirche.

sierung, des Widerspiegelns der Charaktereigenschaften auf dem Antlitze des Dargestellten, während Peter Parler, der in der Bauhütte seines Vaters zu Schwäbisch-Gmünd herangebildete Dombaumeister, durchweg ideale Gestalten ohne inneres Leben, wie die mit seinem Werkzeichen versehene Wenzelsstatue (Abb. 634), schuf; doch darf an letztgenanntem Werke die gute Beobachtung des Funktionsunterschiedes von Standbein und Spielbein immerhin als ein besonders erwähnenswerter Zug gelten. Der Geist der Gmünder Schule und ihres berühmten Vertreters atmet in der Ausschmückung des Portales der Prager Teynkirche aus dem Beginne des 15. Jahrhunderts. Hier ging die künstlerisch eigenartigste Hand mit Herübernahme von Bewegungsmotiven aus der Malerei und mit dramatischer Psychologisierung der Gesichter sowie mit dem Durchfühlen der Körperformen unter den Gewändern zu einem mehr malerisch wirksamen Vortrage über und versuchte durch naturgemäße Verbindung stehender, bewegter Gestalten miteinander das dramatisch Verwertbare ungemein geschickt herauszuholen (Abb. 633).

Das bei den Prager Triforiumsbüsten wahrnehmbare Charakterisierungsbestreben war in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht vereinzelt. Es regte sich schon bei der Darstellung Verstorbener, wie des Dominikaners Grafen Günther von Schwarzburg in der Predigerkirche zu Arnstadt, noch mehr auf den Grabplatten der Frau Cinna von Vargula († 1370) und des Bischofs Albert von Beichlingen († 1371) in der Barfüßerkirche zu Erfurt, dessen Domnordportal 1358 reichen Skulpturenschmuck erhielt. In Abhängigkeit von der sogenannten Paradiesespforte des Magdeburger Domes mit den Tympanonreliefs des Todes und der Himmelfahrt Mariä sowie



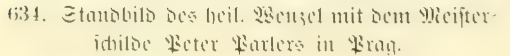
633. Das Tympanonrelief der Teynkirche in Prag.

mit den Statuen der klugen und törichten Jungfrauen entstand der Schmuck der Brautpforte der Martinikirche in Braunschweig, wo die Andreaskirche an den Dachgiebeln eine merkwürdige Anordnung der Verkündigung, der Anbetung der Könige, der Flucht nach Ägypten, des bethlehemitischen Kindermordes und des zwölfjährigen Jesus im Tempel bietet (Abb. 636).

Auf dem Gebiete der Plastik standen noch im 14. Jahrhunderte die mittleren und östlichen Landschaften im Vordergrunde. Die Freude an der Wiedergabe der wirklichen Natur äußerte sich hier freier und milderte selbst bei kirchlichen Figuren die gotische Manier. Welch anmutsvolle Hoheit belebt die feine Statue der heil. Elisabeth in Marburg (Abb. 635), an welcher der Hüftenausbug nur leise angedeutet ist, welch maßvolle Bewegung und natürliche Kraft gesellen sich z. B. in den Prophetengestalten der reichgeschmückten Vorhalle der Nürnberger Frauenkirche einschmeichelnder Formenweichheit bei. Aber langsam machten sich die Schweifung der Umrisse, die Ausbiegung der einen Hüfte, die Zeichnung rundlicher kleiner Köpfe mit lächelndem Ausdrucke, überschlanker Körper mit dünnen Gliedmaßen stärker bemerkbar. Gerade die Überproduktion solch süßlich-sentimentaler Zierwerke mußte eine Reaktion gegen einen so einseitigen Idealismus auslösen und die Notwendigkeit des Naturstudiums und eines gemäßigten Realismus als unabweisbar erscheinen lassen. In kleinem Maßstabe ausgeführt, verlieren die Figuren oft ihr kleinliches Wesen. Den zahlreichen Elfenbeinreliefs, welche Tragaltärchen, Kästchen, Kämme, Buchdeckel und anderes Geräte schmückten, läßt sich eine gewisse Anmut nicht absprechen.

Die Grabskulptur kam mehr unabhängig von der Architektur erst seit dem





634. Standbild des heil. Wenzel mit dem Meisterschilde Peter Parlers in Prag.



635. Statue der heil. Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg.

13. Jahrhundert in die Höhe, als die Wertschätzung der einzelnen Persönlichkeit sich steigerte, die selbstbewußten Bürger in den Kirchen auch Heiligtümer der Familien stifteten. Dieser Zweig der Plastik ließ sich von dem gotischen Baustile nicht so ausschließlich die Regel vorschreiben, wie die eigentliche kirchliche Skulptur. Am deutlichsten offenbart sich ihr selbständiger Entwicklungsgang in Deutschland.

Das Tumbengrab überwog und bot auf der Deckplatte wie an den Seiten Platz zur Anbringung mannigfachen plastischen Schmuckes. Die Beigabe von Leidtragenden am Sockel des Grabmales für den Grafen Günther von Schwarzburg († 1368) und seine Gemahlin in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt oder an den noch reicheren Denkmälern für Herzog Heinrich IV.

in der Breslauer Kreuzkirche und für Graf Gebhard XVII. († 1383) in Quedlinburg trug in die Memorialplastik jenen herzergreifenden Zug hinein, der einen vollständigen Hofstaat von Trauernden wie in Burgund und England um die Beisetzungsstelle sammelte. Eine originelle Abwechslung wählte man bei dem Grabmale des Konrad Groß in der Spitalkirche zu Nürnberg, indem die trauernden Spitalsbewohner direkt als Träger der Marmorplatte angeordnet wurden (Abb. 637), zwischen welchen die skulpierte eigentliche Grabplatte eingelegt war. Ähnliche Übereinanderstellung zweier Grabplatten wählte (um 1350) Meister Wölfelin von Rufach für das Doppelgrab des Landgrafen Ulrich von Werd und des Kanonikus Philipp von Werd in der Wilhelmerkirche zu Straßburg, wo als Träger der oberen Platte Löwen begegnen. Die Betonung lebendigen Eigenlebens breitete sich über das feine Grabmal Rudolfs von Habsburg in Speier, dessen Meister dem Kaiser nachgereist sein soll, um Veränderungen seines Gesichtsausdruckes festzuhalten. Die relifierte Grabplatte für seine Gemahlin Anna im Münster zu Basel ragt durch elegante Gewandbehandlung hervor. Ehepaare wurden auf gemeinsamer Grabplatte dargestellt (Abb. 638), so der Ritter von Holzhausen mit seiner Frau († 1371) im Dome zu Frankfurt a. M., Pfalzgraf Ruprecht († 1410) mit Gemahlin in der Heiligengeistkirche zu Heidelberg; in der Kirche zu Wertheim erscheint Graf Johann von Wertheim († 1408) zwischen seinen beiden Frauen, vortrefflich in Haltung und Gewandung. In ähnlicher Weise drängte sich sogar etwas naiv die Festhaltung geschichtlicher Ereignisse und wichtiger Beziehungen des Beigesetzten vereinzelt auf die Grabplatte, so bei den reich bemalten Grabsteinen der Mainzer Erzbischöfe Siegfried III. von Eppstein und



636. Der bethlehemitische Kindermord und der zwölfjährige Jesus im Tempel in den Giebelfeldern der Andreaskirche zu Braunschweig.



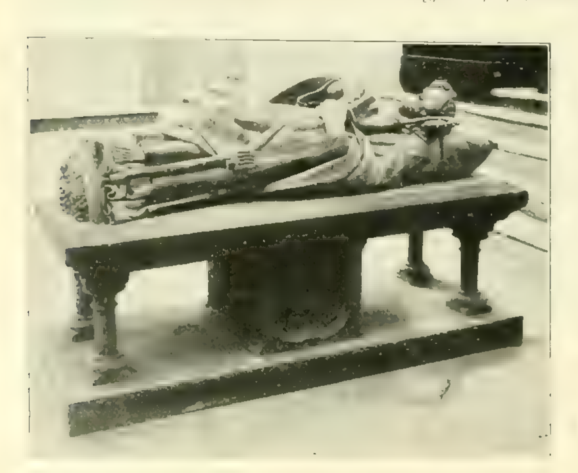
637. Das Grabmal des Konrad Groß in der Spitalkirche zu Nürnberg.
Phot. von M. Eberlein.



638. Das Holzhausen-Grabmal im Dome zu Frankfurt a. M.

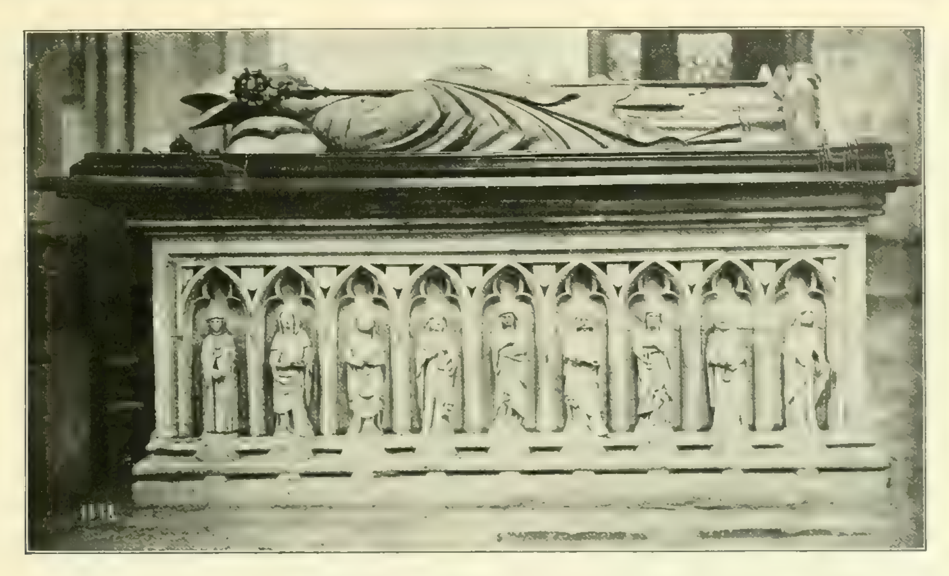
Peter von Aspelt mit den von ihnen gekrönten Königen. An wenigen Orten Deutschlands läßt sich so vortrefflich wie im Dome zu Mainz die Entwicklung der deutschen Grabmalskunst verfolgen. Die um 1370 einsetzenden Grabdenkmäler der Kölner Erzbischöfe wie die wohl aus gleicher Werkstätte hervorgegangenen Fürstengräber in Altenberg blieben der einfachen Tumbenform mit Figurenschmuck in Spitzbogenarkaden treu, so das um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts entstandene Grabmal (Abb. 640) für den Erzbischof Engelbert von der Mark († 1368), bis mit dem Denksteine des Erzbischofs Theodorich von Moers († 1463) die neue Form des Wandepitaphs einsetzte. Vortreffliche Schöpfungen deutscher Grabplastik bergen der Dom zu Würzburg, der Domkreuzgang und St. Emmeram in Regensburg, wo man auch die Form des Hochgrabes mit der auf vier Säulen ruhenden Gedenkplatte benützte. Sie wurde nicht minder für das in raffinierter Formenbeherrschung gearbeitete Grabmal des heil. Erminhold in Prüfening (Abb. 639) beibehalten. Während im allgemeinen seit der Mitte des 14. Jahrhunderts bildnistreue Darstellung des Verstorbenen immer mehr Ziel der deutschen Grabmalplastik wurde, verfolgte ausnahmsweise die Tumbenaufstellung für längst Verstorbene, wie jene für die Přemyslidenfürsten in den Chorkapellen des Prager Domes, vornehmlich Dekorationszwecke.

Eine Fülle lohnendster Aufgaben für die Steinbildnerei bot der Schmuck des Lettners (Abb. 641), von welchem sich die Kanzel im 14. Jahrhundert dauernd loslöste; doch gehören die nennenswertesten Kanzeln (Straßburg, Basel, Freiberg, Wien, Beauvais, Amiens) erst der Spätgotik an. Auch die Taufsteine (Mainz, Wien) wurden immer abwechslungsvoller geschmückt, figurenreiche Ölberge errichtet. Von der zunächst einfach schrankähnlichen Nische, die bald gotische Zieraten umsäumten, entwickelte sich das Sakramentshäuschen (Ulm) turmartig an der Evangelienseite des Chores, manchmal noch mit der Wand oder einem Pfeiler verbunden, manchmal ganz frei ansteigend und mit Statuen und Laubwerk nahezu überladen.



639. Hochgrab des heil. Erminhold in Prüfening.

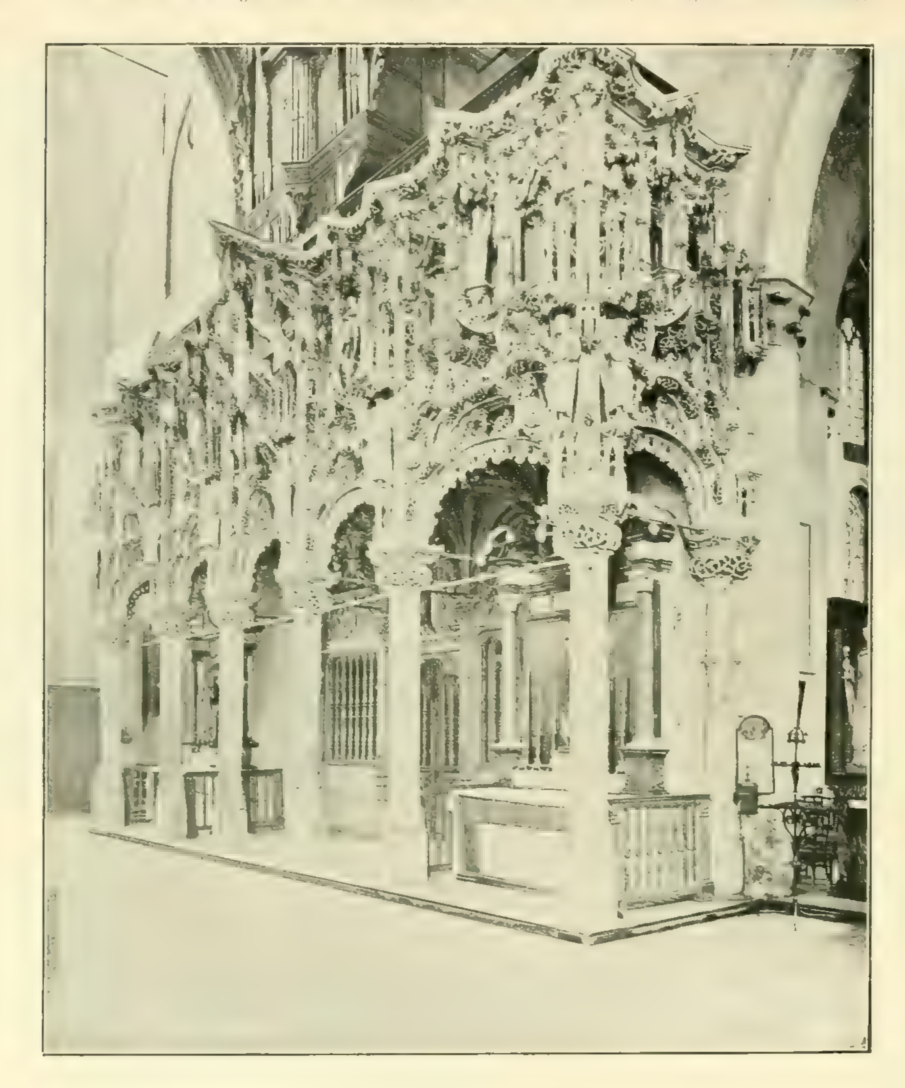
Unter den Profanwerken nahmen die Schauseiten der Türme und Rathausfassaden die dekorative Plastik stärker in Anspruch. Die Schauseite des Altstädter Brückenturmes



640. Grabmal des Erzbischofs Engelbert von der Mark im Domchore zu Köln.

in Prag wurde mit den Statuen Karls IV. und Wenzels IV. geschmückt; möglich, daß die 1365 oder 1366 abgeschlossene Aufstellung großer Porträtstatuen an der Fassade des Louvres in Paris bei dem kunstfreundlichen Beherrscher Böhmens einen ähnlichen Gedanken angeregt hatte. An der Fassade des Rathauses zu Bremen stellte ein Meister Johannes 1405 bis 1406 die Statuen des deutschen Kaisers und der sieben Kurfürsten, an den Schmalseiten Propheten oder Philosophen und den Dompatron St. Petrus auf (Abb. 642), Skulpturen, die mit der Plastik Kölns nachgewiesen innigen Zusammenhang haben. Die Darstellung der sieben Kurfürsten war in den Rheinlanden als Schmuck der Profanbauten beliebt. Sie tauchte zum ersten Male an den Statuen des Baues Richards von Cornwall zu Aachen im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts auf und ging am Anfange des 14. auf die Zinnenreliefs des ehemaligen Kaufhauses in Mainz — heute im Museum zu Mainz — über, während Köln den Hansasaal seines Rathauses mit einem Wandgemälde des Kaisers und der Kurfürsten sowie mit den an einer architektonisch reich gegliederten Abschlußwand (Abb. 643) aufgestellten stattlichen Figuren der neun guten Helden, die als Rathausschmuck im 14. Jahrhunderte sehr beliebt waren, um 1370 schmücken ließ. Und wo man weder Fassade noch Säle des Rathauses mit Statuen des Kaisers und der Kurfürsten bedachte, wollte man wie in Lübeck wenigstens an dem kunstvollen Rathaustürgriffe den Hinweis auf diese Repräsentanten weltlicher Macht nicht missen (Abb 653). Als große Seltenheit muß die plastische Behandlung eines geschichtlichen Ereignisses gelten, wie das Denkmal in der Kölner Stadtmauer nahe der Ulrepforte zum Andenken an den siegreichen Kampf gegen die hier 1268 durch Verrat in die Stadt gedrungenen Verbündeten des Erzbischofs (Abb. 644). Da der Meister dieses Werkes ganz aus Eigenem ein Reitergefecht mit Eingreifen überirdischer Mächte darzustellen hatte, bei dem es kein Anknüpfen an traditionelle Kompositionsanordnung gab, so erscheint hier trotz aller Derbheit eine Ausnahmsaufgabe recht geschickt gelöst und viel Leben in die Kampfesschilderung gebracht.

Das Platzbild des Stadtmarktes wurde nicht selten durch die Aufstellung reich dekorierter Brunnen belebt. Die hervorragendste Schöpfung dieser Art ist der pyramidenartig emporsteigende „schöne Brunnen" in Nürnberg, dessen zierlichen Aufbau Meister Heinrich der Balier zwischen 1385 bis 1396 vollendete und reich mit Fialen und Statuen besetzte (Abb. 646). Den neun guten Helden wurden hier außer den sieben Kurfürsten auch Propheten und Patriarchen



641. Der Lettner zu Dixmude.

beigesellt. Viel einfacher als dieses Prachtstück Nürnberger Plastik ist der sogenannte Fischkasten in Ulm, ein 1482 vom älteren Syrlin ausgeführter Brunnen beim Rathaus, mit drei den turmartigen Aufbau besetzenden Ritterfiguren, die in ihrer beherrschten und eleganten Pose, dem zierlichen Tänzeln und Seitlich-sich-neigen der vollkommenste Ausdruck spätgotischen Körpergefühles sind. Ein Jahr vorher hatte Meister Christoph den Marktbrunnen in Urach ausgeführt. Durch originelle Anlage, ein Zwölfeck mit Strebepfeilern, Säulenkonsolen und Baldachinen für heute entschwundenen Statuenschmuck überrascht der Brunnen in Kuttenberg aus dem Jahre 1497; seine Flächen werden durch angeblendete Maßwerkfenster belebt. Selbst in den Kirchen (Dom zu Regensburg, Münster zu Freiburg i. Br.) wurden kunstreiche Brunnen angeordnet.

Im Marktbilde der norddeutschen Städte wurde seit dem 15. Jahrhundert der steinerne Roland heimisch, der meist an Stelle einer von der ritterlichen Stadtjugend benützten hölzernen Spielfigur trat und in einer zuerst in Bremen vorgenommenen Umdeutung seines Zweckes später als Symbol städtischer Freiheit und Reichsunmittelbarkeit betrachtet wurde. Der rasch

Anklang findende Typus blieb bei der Gestalt eines jugendlichen Ritters mit aufgerichtetem Schwerte und bloßem Haupte, deren oft monumentale Ausführung dem Gebilde einen halb architektonischen Zug gab. Am bekanntesten ist der 1404 errichtete Roland in Bremen (Abb. 645), der einen 1366 von Soldaten des Erzbischofs bei einem Kampfe mit den Städtern gestürzten und verbrannten Holzroland ersetzte. Halberstadt, Quedlinburg, Magdeburg, Brandenburg und andere Städte folgten bald nach. Eine großzügige Wucht der Erscheinung läßt sich einzelnen dieser Standbilder nicht absprechen.


642. Statue des Kaisers am Rathause zu Bremen.

Tonbildnerei. Nach Material und Ausführung erscheinen einzigartig die Schöpfungen der zwischen 1380 bis 1400 wirklich künstlerische Höhe erreichenden Tonbildnerei Nürnbergs. Zu ihnen zählen an erster Stelle die sechs Apostel des germanischen Museums und die vier der Nürnberger Jakobskirche; über der seelischen Vertiefung steht die Sorgfalt der Detaildurchbildung, die aber in der Gewandung die Großzügigkeit nicht vergißt. Andere Tonbildwerke des germanischen Museums und an der Nürnberger Moritzkapelle, insbesondere Christus und die Apostel in der Kirche des bei Nürnberg gelegenen Kalchreuth deuten darauf hin, daß dieses auch auf die Belebung durch Farbe angewiesene Gebiet der Plastik damals in Nürnberg sich einer gewissen Pflege erfreute. Die nach ihren Beziehungen zu Mainzer Skulpturen wohl als Schöpfung des Rheingaues anzusprechende Lorcher Kreuztragung (Wien, Sammlung Figdor) und die Limburger Terrakottagruppe der Beweinigung Christi (Abb. 647) zeigen vorgeschrittene Reife seiner Kopf- und Handbildung, natürlicher Körperhaltung und Bewegung, die sich ebenso aus der größeren Unabhängigkeit solcher Kleinplastiken von der Architektur wie aus der leichteren Materialbildsamkeit ergeben mochten. Hier führte ein bedeutender Meister die Kostümwiedergabe zur vollen Reife und belebte die Köpfe mit einem Hauche noch schüchternen Wirklichkeitssinnes. Während diese Arbeiten dem Besten der gleichzeitigen Stein- und Holzbildnerei sich anreihen, erhebt sich die vereinzelt begegnende Tonbildnerei an norddeutschen Backsteinbauten nicht über das Handwerksmäßige; so wiederholen sich z. B. an dem Südgiebel der Nikolaikirche in Wismar in vier sich verjüngenden Reihen übereinander 55mal die kleinen glasierten Reliefiguren der heil. Maria und des heil. Nikolaus. Ähnliche Vorliebe für kleinliche glasierte Reliefs bei der Zisterzienserkirche in Dargun. Nur den Schmuck der goldenen Pforte der Marienburg durchdringt ein frischerer Zug. Die monumentale Grabmalsplastik bediente sich gebrannter Tonerde bei dem Grabmale Herzog Heinrichs IV. († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau, an welchem die Bemalung den Eindruck der Lebenswahrheit wirkungssicher erhöhte (Abb. 649).

Erzguß. Welcher Wert auf die würdige Herstellung der Grabmäler gelegt wurde, beweist auch die Sorgfalt in der Wahl des Materials. Außer Sand- und Kalkstein, welche die Hilfe der Polychromie am stärksten begehrten, kamen noch Marmor und Erz zur Verwendung. In Bronze gegossene Rundfiguren kommen allerdings selten vor, erreichten aber bei den Grabmälern des



643. Die neun guten Helden im Hansasaal des Rathauses zu Köln.

Erzbischofs Konrad von Hochstaden im Kölner Dome oder des Bischofs Heinrich Bockolt im Dome zu Lübeck schon frühe großzügige Durchbildung. Persönliche Belebung erfüllte bereits das charaktervolle Liegebild des Kölner Erzbischofs Friedrich von Saarweden († 1414), um dessen Sarkophag anmutsvolle Engel und überaus empfindungsvolle Apostelstatuetten angeordnet wurden (Abb. 648). Häufiger stoßen wir auf Metallplatten, in welche die Zeichnung eingraviert wurde. Sie fanden namentlich in Norddeutschland (Lübeck, Schwerin, Stralsund, Thorn, Paderborn) weite Verbreitung; doch waren sie auch in England, wo das Grabbild, aus Messing geschnitten, auf eine Steinplatte gelegt wurde, in Frankreich und in Flandern beliebt (Abb. 651). In der letztgenannten Landschaft dürften sie zuerst aufgekommen sein. Dafür spricht ja die Bezeichnungsweise solcher Arbeiten selbst, indem ein Lübecker Ratsherr als Grabschmuck ausdrücklich „unum Flamingicum auricalcium figurationibus bene factum lapidem funeralem“ anordnete.

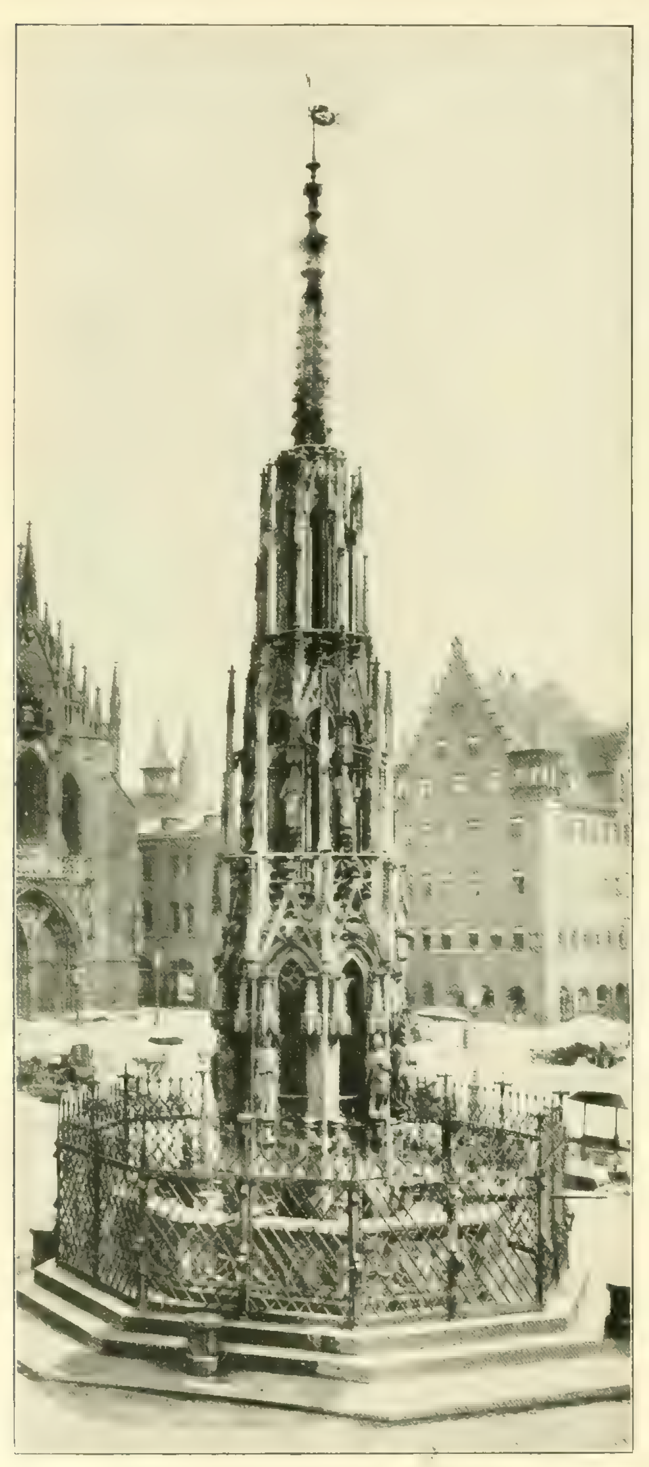


644. Das Denkmal bei der Ulrepforte in Köln.



645. Der Roland in Bremen.

Schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts lieferte Meister Johann von Brabant die gegossene Erzplatte für das Grabmal Wenzels II., welches das böhmische Zisterzienserkloster Königsaal seinem Stifter errichten ließ. Doch setzten in Böhmen später auch andere Einflüsse für die Erzplastik ein. Eine Erzgußschöpfung, die im 14. Jahrhundert auch als freistehendes Reiterstandbild nicht ihresgleichen hat, ist die Reiterstatue des heil. Georg auf dem Hradschin in Prag. Sie wurde 1373 von Martin und Georg von Klausenburg, den Söhnen des Malers Nikolaus von Klausenburg, die auch am Hofe des Ungarnkönigs als Erzgießer in hohen Ehren standen, vollendet und zeichnet sich durch überraschende Lebendigkeit in der Bewegung des Rosses aus (Abb. 650). War die Erzgießerei in gotischer Zeit für die Anfertigung kunstgewerblichen Gerätes ziemlich stark verbreitet, so gehörten doch Stücke, wie die Pfeiferfigur auf dem sogenannten Hanselbrunnen des Nürnberger Spitalhofes, zu den Seltenheiten. Zahlreich vertreten sind dagegen die Taufbrunnen, deren Mantel die meist unter Spitzbogenreihen eingestellten Apostelfiguren oder oft figurenreiche, biblische Szenen in verschiedenartigem und verschiedenwertigem Relief umziehen. In dem Potaltypus und seinen Varianten, in dem Dreibein- und dem Bremer Löwenreitertypus, in dem Drei- und Vierträgertypus, in dem Bodenring- und Kniefigurentypus ergaben sich die mannigfaltigsten Lösungsmöglichkeiten für das Auflager des meist glockenförmigen, mit der Öffnung nach oben gekehrten Taufkessels. Die hölzernen, vielleicht auch die tönernen Modelle für die Tragfiguren, beziehungsweise die darnach hergestellten Formen erbten oft vom Meister auf seinen Gehilfen, vom Werkstattinhaber auf seinen Nachfolger fort, was die häufige Wiederholung genau übereinstimmender Träger bei zeitlich ziemlich auseinanderliegenden Werken erklärt; das gleiche gilt von den kleinen Reliefs, Medaillons und anderen dekorativen Beigaben. Das Würzburger Taufbecken des Meisters Eckhard von Worms von 1279 eröffnet eine lange, über ganz Deutschland verbreitete Denkmalerreihe, aus welcher manch Stück mit Jahreszahl und Meisternamen bezeichnet ist, so in Angermünde, Frankfurt a. O., Bardowiek, Kiel, Lübeck. Arbeiten bestimmter Werkstätten erfreuten sich weithin eines guten Rufes und reger Abnahme; so lieferte der „van Sassenlant" geborene



646. Der schöne Brunnen in Nürnberg.

Hans Apengeter im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts für Kiel und Lübeck Taufbecken, für Kolberg einen siebenarmigen Leuchter. Der wahrscheinlich zunächst in Halberstadt ansässige, später nach dem Norden gezogene Meister beschränkte sich in den Taufbeckenszenen auf die wichtigsten Personen und das zur Vorgangsverdeutlichung unbedingt notwendige Detail, vereinfachte die Figürchen, deutete vereinzelt den Unterschied von Standbein und Spielbein an und näherte sich durch das Bestreben, Stellung und Bewegung der Figuren möglichst der Fläche anzupassen, einem guten Reliefstile (Abb. 652). An der manch anziehend durchgebildete Trägerfigur bietenden Leuchterherstellung (Abb. 654) und an geschmackvoll entworfenen Türklopfern und Türgriffen (Abb. 653) fand der Erzguß ein ertragreiches Betätigungsfeld. Eine einzig dastehende Besonderheit sind die relifierten Bronzebeischläge von 1452 an dem Rathause zu Lübeck (Abb. 655).

Holzbildnerei. Die Holzbildnerei gewann beim Baue und bei der Ausstattung der Altarschreine und Flügelaltäre, bei denen Schnitzer und Maler sich zu gemeinsamer Arbeit verbanden, Gelegenheit zu abwechslungsvoller Entfaltung. Der deutsche Altar ging immer entschiedener zum Schnitzaltar über. Über niedrigem Aufsatze erhebt sich ein Schrein mit farbigen, holzgeschnitzten Figuren, dessen Flügel außen Malereien, innen in der Regel Reliefs zeigen, und der oben mit einer architektonischen Krönung abschließt. Die Formensprache des mit den Einzelheiten des Strebewerkes und der gotischen Außenarchitektur arbeitenden Aufbaues (Abb. 656) paßt sich der Ent-



647. Die Terrakottagruppe der Beweinung Christi im Diözesanmuseum zu Limburg a. d. L.

wicklung spätgotischer Bauweise an. Wahre Prachtwerke dieser Art, in denen der von Flandern hereindringende Realismus immer mehr zum Worte kam, wurden hauptsächlich im 15. Jahrhundert geschaffen und noch im 16. Jahrhundert häufig aufgestellt. Der Anteil tüchtiger Künstler erhob sie in einzelnen Fällen über den durchschnittlichen Wert; in ihrer überwiegenden Zahl blieben sie jedoch nur mehr Erzeugnisse des Kunsthandwerkes, das oft die Ausführung über die Erfindung stellte und die Schönheit des Einzelnen stärker betonte als die Harmonie des Ganzen. Der Hochaltar der Stiftskirche zu Oberwesel stellte 1331 die Heiligen- und Prophetenfiguren ziemlich zusammenhanglos in Nischen auf. Unter den seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zahlreicher werdenden norddeutschen Schnitzaltären ragt besonders hervor der Grabower Altar des Meisters Bertram von 1379 in der Kunsthalle zu Hamburg, der außer der schönen Kreuzigungsmittelgruppe (Abb. 657) „in zwei Reihen einzeln stehend unter ihren goldenen Tabernakeln die Gestalten der Propheten, der Apostel, der Märtyrer und Heiligen der Frühzeit" bietet, während auf der Predella neben der Verkündigung Mariä Johannes der Täufer, die Kirchenväter und die großen Ordensstifter thronen. In den Gemälden und Skulpturen dieses einen besonderen Altartypus einführenden Werkes, das einen dreimaligen Wandel der Altarerscheinung ermöglichte, die höchste Wirkung aber der Skulptur vorbehielt, war die ganze Heilsgeschichte vom Weltanfange bis zu den Ordensgründern des späteren Mittelalters veranschaulicht. In Doberan hat Bertram außer dem großen Laienkreuze an dem Hochaltar, der durch zwei um 1350 ansetzbare Skulpturenreihen mit idealen Kopftypen auf fast überschlanken Leibern, in



648. Vom Grabmale des Erzbischofs Friedrich von Saarweden im Dome zu Köln. (Waldmann.)



649. Grabmal Herzog Heinrichs IV. von Schlesien in der Kreuzkirche zu Breslau.



650. M. u. G. v. Klausenburg: Georgsstatue im Prager Burghofe.

zierlicher Gewandfältelung interessiert, durch Hinzufügung einer dritten Reihe gedrungener Figuren mit großen Köpfen einen sehr beachtenswerten Fortschritt lebenswahrer Darstellung betont. Auch Lübeck, dessen Bildnerei manche Berührung mit Westfalen fand, förderte namentlich etwas später die Altaranfertigung und lieferte nach Holstein manch stattliches Werk. Für die Nürnberger Holzbildnerei um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts sind die auffallend gedrungenen Figuren des von 1406 stammenden Mittelschreines des Deokarusaltares der Lorenzkirche charakteristisch. Die denkmälerreiche Altarschnitzerei Schwabens und Tirols erreichte erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihre Blütezeit.

In den Rheinlanden fand von Köln aus ein unter französischen Einwirkungen stehender, aber bald auch mit deutscher Empfindung durchsetzter Madonnentypus Eingang, der schon am Beginne des 14. Jahrhunderts die Holzplastik (Abb. 658) anregte und vereinzelt in höchst anmutige Formen umgesetzt wurde (Abb. 659).

Die mitunter kunstvoll geschnitzten Orgelgehäuse erhielten bildgeschmückte Flügeltüren. Ein schier unerschöpflicher Schatz von Erfindungskraft stand den Meistern der gotischen Kirchengestühle zur Verfügung, die mit ihrem reichen Figurenschmucke immer mehr von dem Kunstgewerblichen in die eigentliche Holzbildnerei einrückten. Französische Eigenart bricht in dem um 1300 entstandenen Chorgestühle von Wassenberg (Köln, Kunstgewerbemuseum) hervor, das mit großer



651. Gravierte Grabplatte in der Kathedrale von Brügge; Anfang des 15. Jahrh. (Planet.)



652. Das Taufbecken von Hans Apengeter in der Nikolaikirche zu Kiel.

Schlichtheit des Aufbaues fein abgewogene Kompositionseinordnung verbindet (Abb. 660), und regt sich in anderer Weise in den aus der Wangenstärke geschnittenen Figuren des Gestühles von St. Gereon in Köln. Das reichste Werk dieser Richtung ist das um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene Chorgestühl des Kölner Domes, dessen Reliefs an die französische Portalbildnerei anklingen. Aus spätgotischer Zeit haben sich sehr berühmte Schöpfungen des Chorgestühlbaues (Ulm, Lübeck, St. Stephan in Wien u. a.) erhalten.

Malerei. Daß die Wandmalerei seit der Mitte des 13. Jahrhunderts keine besondere Entwicklung, wenn auch allerorten eine ausgedehnte Pflege gefunden hat, hing mit den ihrer freien Entfaltung ungünstigen Raumverhältnissen zusammen. An den Gewölben mußte sich die Komposition den dreieckigen Kappen einfügen, an den Wänden schnürten die beliebten senkrechten Glieder, die spitzbogigen Arkaden die Gruppen ein. Das Beste bleibt vielfach die namhafte Erweiterung der Darstellungskreise.

Die Ausübung der Malkunst ging immer mehr in die Hände der Laienmeister über, die nicht nur in künstlerisch besonders regsamen Städten sich zunftmäßig organisierten, sondern auch vereinzelt über ihre Heimatsgrenzen hinaus sich eines großen Rufes erfreuten und mit ehrenvollen Aufträgen von geistlichen und weltlichen Fürsten bedacht wurden. Im Papstschlosse und im Dome zu Avignon hielten mit Simone Martini, dessen Richtung Matteo von Viterbo und Simonet von Lyon fortsetzten, Sieneser Anschauungen ihren Einzug. In Gent wurde 1338 die erste Bruderschaft der Maler und Bildhauer, die den heil. Lukas als Patron verehrte, gegründet. Jakob Cavael hat die große Tuchhalle in Ypern ausgemalt; sein Ruhm drang bis nach Mailand, wo man ihn zur Ausschmückung des Domes beizog. Die rasch nacheinander erfolgende Begründung von Lukasbruderschaften in Tournai (1341), Brügge (1351), Löwen (vor 1360) und Antwerpen (um 1382) bezeugt den lebhaften Aufschwung der flämischen Malerei des 14. Jahrhunderts. In den Registern von Ypern finden sich schon 1323 und 1342 Erwähnungen von Porträts und Bildern (pourtraittures et ymaiges), welche die Maler Hannyn Soyer, Jan van Zaide und Loy Le Hinrt für die Grafen oder die Kommunen ausgeführt hatten. André Beauneveu wurde um 1390 als der beste Meister im Hennegau, in Frankreich und England gefeiert. Vereinzelt wurden hervorragende

653. Türgriff des Lübecker Rathauses.



654. Bronzeleuchter im Dom zu Lübeck.

655. Bronzebeischläge am Rathause zu Lübeck.
Nach Holm, Lübeck.

Meister von Fürsten — so von Karl IV. Theodorich, Sebald Weinschröter von Nürnberg und Nikolaus Wurmser von Straßburg — als Hofmaler bestellt. Die Chronisten der Zeit begannen von hervorragenden Malern Notiz zu nehmen und selbst die Gründe ihres besonderen Ansehens zu verzeichnen. Der Limburger Chronist berichtet zum Jahre 1380 von einem Kölner Maler Wilhelm, der in Deutschland als der beste galt und von den Meistern geachtet wurde „want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet", wozu allerdings die Verflachung nivellierender Typik in Anmut und Holdseligkeit bei den Alt Kölnern nicht ganz stimmen will. Die älteste Malergenossenschaft des deutschen Reiches war die 1348 begründete Prager Malerzeche. Ein solches Aneinanderschließen begünstigte die Ausbildung eines Schulzusammenhanges und drängte die Malerei schon im 14. Jahrhundert teilweise in neue Bahnen; selbst Skizzenbücher (Braunschweig) haben sich aus dieser Zeit erhalten. Aber auch in geistlichen Kreisen erlosch die ausübende Anteilnahme an der Malereientwicklung nicht gänzlich. Noch 1375 lieferte der Prämonstratenser von Ilbenstadt Johannes genannt Vulfelin um 70 Gulden ein Altarbild zu Ehren Mariä und der Heiligen Georg und Antonius für die Burgkapelle von Friedberg in der Wetterau und 1436 vollendete der Karmeliter Nikolaus Sublin den leider nicht erhaltenen Hauptaltar der Kirche zu Gabsheim in Rheinhessen. Größere Arbeiten wurden mitunter sehr gut gezahlt; so erhielt der Maler Johann von Bamberg, Bürger zu Oppenheim, 1382 für ein Altarwerk für den Dom zu Frankfurt a. M. den ansehnlichen Betrag von 808 Gulden.

Wandmalerei: Frankreich. Unter den Schöpfungen französischer Malerei interessieren die Totentanzszenen der Abteikirche Chaise Dieu mit Zügen ergreifender Tragik (Abb. 661) und die Kreuzigung in der Totenkapelle der Kathedrale zu Puy. Der Plafondschmuck des Oratoriums im Hause des Jacques Coeur in Bourges (Abb. 662) gibt über die Anordnungsweise spätgotischer Dekorationsmalerei vortreffliche Aufschlüsse.



656. Der St. Blasius-Altar in Kaufbeuren.

England. Die englische Wandmalerei erreichte in den leider 1834 fast vollständig vernichteten Gemälden, welche Eduard III. 1350—1358 in der Stephanskapelle von Westminster durch Meister Hugo von St. Albans, John Barneby und andere ausführen ließ, trotz aller Lebendigkeit der Schilderung weder die Eleganz der Franzosen noch die Gemütstiefe der Deutschen. Der Annahme, daß die Erweckung der Monumentalmalerei Kölns auf den Einfluß von England-Belgien zurückzuführen sei, darf man wohl noch mit einiger Zurückhaltung gegenüberstehen.

Deutschland. Daß aus der Buchmalerei ab und zu direkt Anregungen für die Monumentalmalerei erwuchsen, erhellt aus den unter Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349—1362) entstandenen, jüngst erst auf Einflüsse aus Ost-England und Gent-Brügge bezogenen Darstellungen an den Chorschranken (Abb. 664) des Kölner Domes, deren Inschriftenfries unter den Hauptbildern mit den Drôlerien auf Bilderhandschriften als Vorbilder zurückgehen muß. Abendmahl und Grablegung der Fresken in der ehemaligen Schloßkapelle zu Hirschhorn am Neckar scheinen ganz aus einer Pariser Handschrift herübergenommen zu sein, ebenso die Maria auf der Kreuztragung und Kreuzigung. Die Wandbilderanordnung im Kreuzgange des Prager Emausklosters erfolgte in inniger Fühlung mit der Armenbibel und dem Heilsspiegel. Umgekehrt kopierte, wie einzelne Szenen der Prager Emauswandgemälde und der Wenzelsbibel feststellen lassen, der Buchmaler auch geradezu entsprechende Wandbilder. So sind in dem Peterborough-Psalter die Gemälde an der Rückseite der Chorstühle in der Kathedrale zu Peterborough kopiert. Die Wandgemälde in den Kirchen und Kapellen umfassen die biblischen Hauptereignisse, so z. B. die Bilder in einigen Kölner Kirchen, in der Kirche zu Brauweiler, an den Gewölbefeldern und Wänden der abgebrochenen Kapelle zu Ramersdorf bei Bonn, im Münster zu Weißenburg, im Dome zu Metz, oder erzählen daneben ausführlich die Legenden von Heiligen, wie in Konstanz, in der Krypta des Baseler Münsters, in Oberwinterthur in der Schweiz, Reutlingen, Kirchheim am Ries. In der kleinen Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar und in der Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle ist die bilderreiche Ausstattung mit Szenen aus der Bibel und Legende noch ganz erhalten. Darstellungen des Jüngsten Ge-



657. Die Mittelgruppe des Grabower Altares.



658. Kölnische Holzskulptur der Sammlung Schnütgen in Köln.
(Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.)

richtes wuchsen sich über den Triumphbogen mitunter, wie 1471 im Münster zu Ulm, zu Riesenbildern aus. Im Backsteingebiete besitzen Lübeck, Wismar, Rostock, Kolberg, Riga sehr ansehnliche Wandmalereireste. Von dem vielgenannten Totentanze der Lübecker Marienkirche ist wenig Ursprüngliches geblieben. Besser steht es mit den zwar erst 1480–1490 entstandenen, aber noch ganz in der Auffassung des 14. Jahrhunderts wurzelnden Totentanzbildern in der Marienkirche zu Berlin, deren Kunstwert allerdings nicht gerade hoch anzuschlagen ist. Nur ein Teil des von Frankreich ausgegangenen, rasch verbreiteten Themas, nämlich die dem Tode gegenübergestellten Könige, ist in der Turmhalle der Kirche zu Badenweiler behandelt. Eine vollständige Bilderbibel in Wandgemälden des 14. Jahrhunderts schmückt die Vorhalle des Domes zu Gurk. In den Kreuzgängen des Emausklosters zu Prag und des Domes zu Brixen kommt die kirchliche Wandmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts unter verschiedenartigem, besonders italienischem Einflusse in stattlichen Bilderreihen zur monumentalsten Wirkung. Nur selten beeinflußte ein die Zeitgenossen lebhaft interessierendes Ereignis die Ausschmückung des Kirchenraumes; so die Geburt und Taufe Wenzels IV. in Nürnberg (1361) die Ausführung des Freskos in der dortigen Moritzkapelle, das die Werbung Karls IV. um Anna von Schweidnitz, Geburt, Taufe und Erziehung des Kaisersohnes darstellt.

Von den Räumen einer Burg nahm zunächst die Burgkapelle den Pinsel des Malers für ihre Ausschmückung in Anspruch. Biblische und legendarische Gestalten und Szenen, vorwiegend auch solche aus der Legende des ritterlichen Patrones St. Georg, fanden dabei Verwendung.

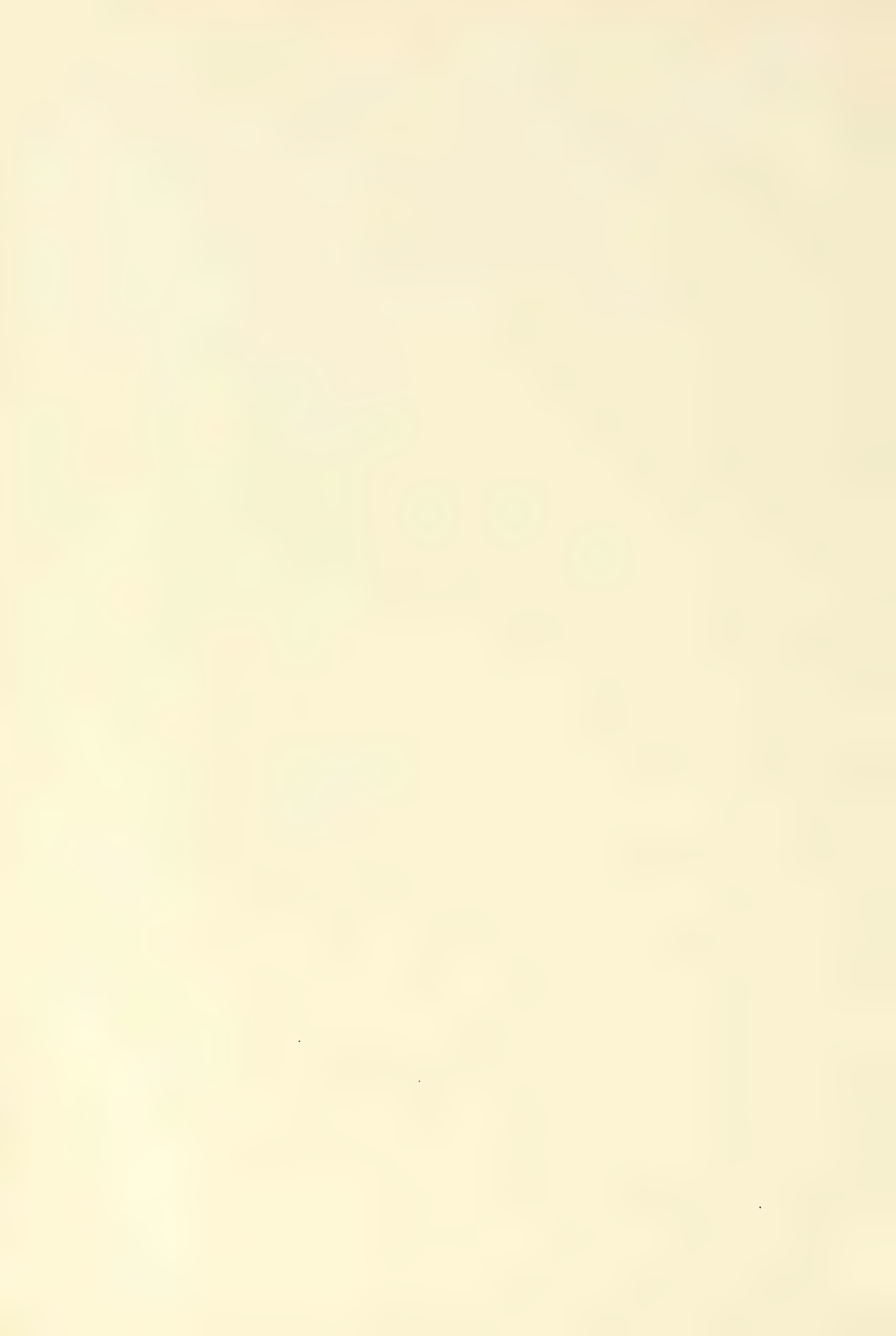
Den zuletzt erwähnten Stoff behandeln die 1338 ausgeführten Wandgemälde der Burg zu Neuhaus in Böhmen, das auch in den Burgen Klingenberg und Blatna reich ausgemalte Kapellen besitzt. Durch vornehme Gemäldeausstattung, welcher sich, wie den Wandbildern Meister Oswalds in der Wenzelskapelle des Prager Domes (Abb. 663), Edelsteinbelag auf den mit vergoldetem Gipsgrund überzogenen Wandflächen beigesellt, ragen die Katharinen- und die Kreuzkapelle der Burg Karlstein hervor. Die 133 Tafelbilder der letzteren führte der in Prag ansässige Meister Theodorich aus. Die Marienkirche und das Treppenhaus im Hauptturme der Karlsteiner Burg schmücken Wandmalereireste aus der Apokalypse, beziehungsweise aus den Legenden der Landesheiligen Wenzel und Ludmila. Im großen Saale des Palas war der Stammbaum der Luxemburger durch eine Wandbilderreihe, in der anstoßenden Nikolauskapelle eine wunderbare Begebenheit mit einer Nikolausreliquie, die sich in Prag unter Karl IV. abgespielt hatte und





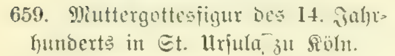


Wandgemalde in der Burg Runkelstein bei Bozen.









659. Muttergottesfigur des 14. Jahrhunderts in St. Ursula zu Köln.

660. Chorgestühl aus der Pfarrkirche zu Wassenberg. (Jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Köln.)

als Darstellung eines Zeitereignisses besonders interessant erscheint, künstlerisch veranschaulicht. An diesen Reichtum der Bilderausstattung reichen die Burgkapellen zu Zwingenberg oder Mauterndorf nicht heran.

In die Burgräume, welche Wohnungszwecken und geselligem Verkehre dienten, fanden naturgemäß Szenen aus höfischen Dichtungen und aus dem ritterlichen Leben der Zeit Eingang. In ihnen spiegelt sich so recht die Denkweise der adeligen Kreise. Besonderer Berühmtheit erfreuen sich die Malereien der Burg Runkelstein bei Bozen, die in den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden. An der Wand der offenen Halle des ersten Stockwerkes gesellen sich, stets zu je drei gruppiert, den neun guten Helden die größten christlichen Könige, die trefflichsten Ritter, die berühmtesten Liebespaare und Schwerter, die stärksten Riesen und die mächtigsten Weiber bei. Das Innere der Gemächer schmücken Darstellungen aus den höfischen Dichtungen „Wigalois", „Garel vom blühenden Tal" und „Tristan und Isolde", letztere einfärbig grün mit aufgesetzten weißen Lichtern. Ballspiel, Tanz (Tafel XI.), Jagd und Turnier, Fischfang, Sau- und Bärenhatz zieren als die beliebtesten Vergnügungen des Adels die Wände des Neidhartsaales. Durch lebensvolle Wiedergabe zeichnen sich die Gemälde des Badezimmers aus mit den Gestalten der ins Bad Steigenden und der Zuschauer. Szenen aus dem Wiesbadener Badeleben, die den Orgien des Bacchus nicht unähnlich gewesen sein sollen, Lanzenspiele und Schlachten bewunderte der welterfahrene, auch in Frankreich herumgekommene Henricus de Hassia im Hause des Domherrn



661. Aus dem Totentanze von Chaise Dieu. (Nach Gonse, L'art gothique.)

Grafen Johann von Eberstein in Mainz. Als Wandbilderschmuck einer südtirolischen Burg erscheinen jetzt abgenommene Darstellungen aus König Laurins Rosengarten und ritterliche Kämpfe auf der Ruine Lichtenberg im Vintschgau ganz naturgemäß. Die Iweinbilder im Hessenhofe zu Schmalkalden gehen sogar ins 13. Jahrhundert zurück. So waren Dichtung und bildende Kunst gerade bei der Ausschmückung der Adelssitze in innigster Wechselbeziehung. Doch standen die Wandgemälde der Burgen unmittelbar unter dem Einflusse der Teppichkunst, deren Erzeugnisse gern dieselben Stoffe (Tristanteppich in Wienhausen, Teppiche im germanischen Museum in Nürnberg und im Museum zu Basel) verwerteten und als Wandbehänge die gleiche Wirkung wie die Wandgemälde erzielten; daher auch die Vorbildlichkeit solcher Teppiche wiederholt in gar mancher Einzelheit unverkennbar.

Wie Dichter aus Bürgerkreisen allmählich Anteil an den höfischen Dichtungen selbst gewonnen hatten, so wollten auch reiche Bürger auf Szenen ritterlicher Poesie in ihrem Wohnungsschmucke nicht verzichten. Sie begegnen bei den bald nach 1384 ausgeführten Wandgemälden des Ehinger Hofes in Ulm. Tristan und Isolde wurden unter die Liebespaare eines Hauses in Konstanz aufgenommen, dessen übrige Wandbilder auf Darstellungen des Alltagslebens, besonders der Weberei, eingingen; die Erläuterung bildeten Verse Frauenlobs. Neidharts Schwank vom Veilchen bestimmte die Ausschmückung der Trinkstube des Hauses „Zur Zinne" in Dießenhofen, für jene des Saales im Hause Glesch zu Köln (jetzt im Museum) gab die Geschichte vom lieblosen Sohne den Stoff ab (Abb. 665), ein Urteil Salomos schmückte ein Zimmer eines Bürgerhauses zu Hall in Tirol.

Tafelmalerei. Von den Frühwerken französischer Tafelmalerei verdient das goldgrundige Bildnis Johannes des Guten in Paris mit seiner unbestreitbaren Hervorhebung des Porträt-

662. Plafondmalerei im Hause des Jacques Coeur in Bourges. (Nach Gonse, L'art gothique.)



663. Meister Oswald: Das Pfingstfest. Wandgemälde in der Prager Wenzelskapelle.



664. Wandmalerei auf den Chorschranken im Dom zu Köln.
(Nach Clemen, Jahresbericht der Denkmalpflegekommission für die Rheinprovinz VII.)

wesentlichen besondere Beachtung. Als Meister umfangreicher Tafelbilder wird in der Mitte des 14. Jahrhunderts Girard von Orleans genannt. Am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund betrieben diesen Kunstzweig die Hofmaler Jean de Beaumetz aus dem Hennegau, der aus Ypern oder Brügge stammende Melchior Broederlam, der in Paris gebildete Malwel und Henri Bellechose von Brabant. Die zwei letztgenannten gelten als Meister der „Marter des heil. Dionysius" im Louvre, wo eine gleichfalls dem Goldgrunde treubleibende Dreifaltigkeit Malwels ein Hereinspielen italienischer Formen erkennen läßt. Noch auf dem Boden des 14. Jahrhunderts stehen die 1393—1394 ausgeführten Flügelbilder Broederlams an dem einen Holzschnitzaltare des Jakob de Baerse im Museum zu Dijon. Bei einem von 1390 datierten Flügelaltare in der Geschichtsakademie zu Madrid findet man sich leicht erklärlicher maurischer Verzierungsweise gegenüber. Auf Tafelbildern, wie der Virgen de la Antigua der Kathedrale in Sevilla (Abb. 666), klingen sogar im 14. Jahrhundert byzantinische Einflüsse nach, welche künstlerische Importware noch ab und zu vermitteln mochte. Ein Bildnis Richards II. in Westminster und ein Dyptichon mit dem Stifterbilde dieses Herrschers zeigen deutlich den Versuch der Persönlichkeitswertung.



665. Aus der Geschichte vom lieblosen Sohn im Hause Glesch. Köln, Museum.

Eine besondere Stellung auf dem Gebiete der Tafelmalerei beanspruchen im 14. Jahrhundert die Tafelbildwerke Böhmens, wo italienische, französische und deutsche Einflüsse vom Rhein und Nürnberg her mit einer einheimischen Richtung sich durchdrangen. Die mit den Namen des Tommaso da Modena signierten Karlsteiner Stücke (Abb. 667) tragen den Stempel italienischer Auffassung und Durchbildung an sich. Mit ihnen kontrastieren überaus stark die um 1365 vollendeten schon erwähnten Tafelbilder Theodorichs in der Karlsteiner Kreuzkapelle, deren breitschultrige Gestalten mit den ausdrucksvollen Köpfen, breitrückigen und oft klobigen Nasen, vortretenden Backenknochen einen schon auf Modellierung eingehenden Realismus und geistige Belebung atmen (Abb. 668). Letztere durchdringen auch die Darstellungen Karls IV. und seines Sohnes Wenzel auf dem aus Raudnitz stammenden Votivbilde des Erzbischofes Johann Octo von Wlaschim (Prag, Rudolfinum) und die Stifterfiguren auf dem 1385 von einem Prager Bürger für die Kirche zu Mühlhausen a. N. (heute Stuttgart) gestifteten Altarwerke. Im Anschlusse an Mariendarstellungen, die gern den Typus besonders verehrter Madonnen mit dem Kinde, wie der Hohen-



666. Die Virgen de la Antigua in der Kathedrale zu Sevilla.

furter wiederholen, entwickelte sich eine mit Heiligen- und Engelsfiguren geschmückte, geradezu spezifisch böhmische Tafelbildumrahmung (Abb. 669). Die in den böhmischen Tafelbildern vertretene Richtung fand auch in Schlesien, Brandenburg und im deutschen Ordenslande Anklang, verflachte aber später in mehr handwerksmäßiger Produktion.

Die schulmäßige Geschlossenheit der böhmischen Malerei unter den Luxemburgern trat in den Tafelbildern wohl am stärksten zutage. Sie zog bald **Nürnberg** in ihren Bann, dem der von Karl IV. beschäftigte Hofmaler Sebald Weinschröter die in Prag sich durchringende neue Richtung vermittelt haben mochte. Letztere kam auch bereits in den oberitalienische Einflüsse verarbeitenden 1902 gefundenen Wandmalereiresten der Morizkapelle mit der Ursulalegende und in den 1905 entdeckten Paulusszenen der Sebalduskirche zum Worte, mehr noch auf Tafelbildern, wie dem bethlehemitischen Kindesmorde (Abb. 672), der Bestattung Mariä und der Geißelung Christi (Germ. Museum). Schon das alte Stiftungsbuch des Nürnberger Karthäuserklosters verzeichnet, daß „Cuntz mendell hat geben ein pild vnser frawen vnd das kost ze prag V gulden . . . vnd pracht vns vnser frawen bild von prog kostet bey XXIIII gld." Der Import böhmischer Kunstware nach Nürnberg hat also in den Tagen Wenzels IV., unter dessen Regierungszeit auch die Wandgemälde der Forchheimer Pfalz entstanden, zweifellos bestanden und konnte manche Anregung vermitteln, die auch der als Meister der Moriztapelle gedeutete Berthold Landauer verarbeiten mochte. Letzterer wurde mit jenem Meister Berthold identifiziert, dem 1423 der Rat von Nürnberg die malerische Ausschmückung des Rathauses übertrug. Ihm rechnet man gern den zwischen 1418 und 1421 entstandenen Imhoffschen Altar in der Nürnberger Lorenzkirche mit der feinen Krönung Mariä zwischen den kraftvollen Aposteln (Abb. 670), deren Körperlichkeit sich glaubhaft rundet, und den Deichslerschen Altar im Kaiser-Friedrich-Museum (Berlin) zu. In Einzelheiten des erstgenannten Hauptwerkes, durch das ein Strom warm empfindenden Lebens und ein für Schönheiten der Natur empfänglicher künstlerischer Sinn geht, gesellt sich dem böhmischen Grundtone ein am meisten an venezianische Inkoronationsbilder gemahnender italienischer



667. Thomas von Modena: Madonna mit dem Kinde zwischen dem heil. Wenzel und Palmatius in der Karlsteiner Kreuzkapelle.

Einschlag, welche Verbindung auch in dem Prünsterin Epitaph (Germ. Museum) von 1434 begegnet. Die Freskenkunst Oberitaliens klingt herein in den 1429 vielleicht von Konrad Luckenpach vollendeten Bamberger Passionsaltar (München, Nat. Museum) mit der Kreuzigung und anderen Passionsszenen, deren Gestaltengedrungenheit und Farbentransparenz über den Imhoffschen Altar hinausgehn. Auf Erreichung des Wirklichkeitsausdruckes steuerte der Hallersche Altar der Sebalduskirche wie der Himmelfahrtsaltar des Breslauer Museums los, kindliche Naivität bricht auf der Wiener Spinnszene bei der Beschwerde des mit Bratpfanne und Kochlöffel zu seiner Mutter Füßen spielenden Johannes köstlich durch (Abb. 671). Noch stärkerer Wahrheitsdrang beherrscht den um 1450 entstandenen, Hans Peurl zugerechneten Tucherschen Altar in der Frauenkirche, das Hauptwerk der auch unter italienischen Anregungen stehenden Richtung. In die Kreu-



668. Meister Theodorich: Die heil. Kirchenväter Ambrosius und Augustinus in der Karlsteiner Kreuzkapelle.



669. Die Madonna aus dem Krummauer Minoritenkloster. (Prag, Rudolphinumsgalerie.)

zigung der Mitteltafel ist ein großer Empfindungsgehalt seelischer Belebung gebannt, den volle warme Töne leuchtender Farben und lebhafte Gebärdensprache wirkungsvoll heben; das Schema der Verkündigungsszene ist ganz venezianisch. Das war möglich in einer Zeit, da die ins Jahr 1449 ansetzbare Imhoffsche Madonna in der linken Seitenkapelle der Lorenzkirche noch nach einem besonderes Ansehen genießenden Marienbilde der böhmischen Schule gearbeitet wurde. In die Einflußzone der letzteren rückt auch der durch Ausdruckstiefe ausgezeichnete Pähler Altar (München, Nat. Museum) aus dem Beginne des 15. Jahrhunderts, im Mittelstücke die Kreuzigung, auf den Flügeln Johannes den Täufer und die heil. Barbara, beziehungsweise Maria mit dem Kinde und den Schmerzensmann bietend (Abb. 673).



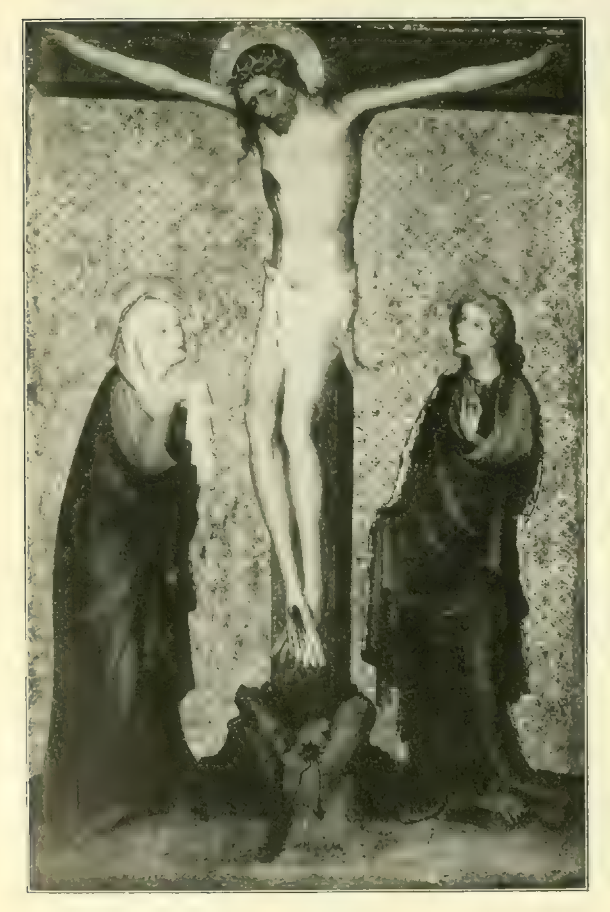
670. Der Imhoffsche Altar in der Lorenzkirche zu Nürnberg.



671. Maria und Elisabeth. Nürnberger Schule. Wien, Privatbesitz.



672. Der bethlehemitische Kindermord.
(Nürnberg, German. Museum.)
(Nach Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg.



673. Der Pähler Altar im Nationalmuseum zu München.
(Phot. Hanfstaengl.)

Aber auch im Westen Deutschlands entfalteten sich einzelne Malerschulen gerade auf dem Gebiete der Tafelmalerei zu hoher Blüte. Als Zeugnisse des Weiterblühens eines in Westfalen schon heimisch gewordenen, überlieferter Ausdrucksformen sich bedienenden Kunstzweiges sind die Tafel mit dem thronenden Heiland zwischen acht Heiligen im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin oder die vielleicht den Rest eines 1376 vollendeten Altares bildende Predella mit Christus als Gärtner, Anbetung der Könige und Christi Begegnung mit Thomas in der Wiesenkirche zu Soest zu betrachten. Den Höhepunkt der Soester Tafelmalerei bezeichnet zweifellos der am Ägidiustage 1404 fertiggestellte Altar des Meisters Konrad von Soest in Nieder-Wildungen (Abb. 674) mit der Kreuzigung zwischen zwölf Szenen aus dem Leben Christi; unter dem Eindringen burgundischer Einflüsse erfolgt hier der erste Schritt zu einer neuen Auffassung, der auch z. B. in dem Kruzifixus aus St. Patroklus Beziehungen zu toskanischen, besonders sienesischen Arbeiten nicht fremd blieben. Die großen Kreuzigungsszenen wurden für die Schule von Soest (um 1410 St. Pauli, um 1420 Wiesenkirche) typisch, faßten die Erzählung in breitem Rahmen zusammen und erzielten bildmäßigere Wirkung. Die Gestalten der Soester wurden länger, die Gesichtsovale schärfer und spitzer, das Beiwerk mit blumen- und baumbelebtem Hintergrunde reicher, die namentlich in der Gewandbehandlung hervorgekehrte Farbenfröhlichkeit von blühendem Reize. Im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts leiteten die von den Niederlanden zuströmenden Einflüsse in andere Bahnen hinüber.

Den Übergang vom Alten zum Neuen bestätigen auf dem Hamburger Boden

die Tafelbilder des aus der Mindener Schule hervorgegangenen Meister Bertram an dem sogenannten Grabower Altare und den an letzteren angliederbaren Buxtehuder, Harvestehuder und Londoner Altären, auf denen das Eindringen der Landschaft und der Tiermotive überraschen. In Hamburg wie Lübeck sind Beziehungen zur Malerei Westfalens mehrfach erweisbar. Leidenschaftliche Wucht eines von kraftvollem Stil- und Naturgefühl erfüllten Vortrages verband Meister Francke mit großartiger Farbenstimmung in dem 1424 für die Englandsfahrer in Hamburg gemalten Thomasaltare (Hamburg, Kunsthalle), dessen packende Geißelung und machtvolle Auferstehung gleich den so anschaulichen Szenen aus der Legende des heil. Thomas von Canterbury ein ergreifendes Schilderungstalent bekunden.



674. Altar des Konrad von Soest in Nieder Wildungen.
(Schmitz, Mittelalterliche Malereien in Soest.)

Nächst Prag und Nürnberg muß für die Tafelmalerei noch besonders Köln in Betracht gezogen werden. Nach dem Limburger Chronisten knüpfte sich hier an den Namen des in ganz Deutschland hochangesehenen 1358—1370 in Köln nachweisbaren Meisters Wilhelm eine Wandlung von malerischer Gebundenheit zu freierer malerischer Behandlung, die auch auf tieferes Erfassen des Persönlichkeitswertes einging. Als Hauptwerk dieses Künstlers gilt der nunmehr von Übermalungen befreite Clarenaltar des Domes, um 1380 (Abb. 677 u. 678) entstanden. Seine Teilung in schmale Felder und die architektonische Gliederung mit gotischen Streben und Wimpergen vertreten ein anderes Anordnungsprinzip als Prag und Nürnberg. Auch der Formenkanon der schmalschultrigen Gestalten entwickelt charakteristische Besonderheiten, die manche Berührungen mit italienischen, über Burgund und Avignon zugewanderten Einflüssen erkennen lassen, ohne daß dabei die mehr bodenständige Auffassung ganz preisgegeben wurde. Die holdseligen Frauen mit ihren träumenden Augen, hohen Stirnen und zarten Körpern, schmalen Händen und zerbrechlichen Fingern verkörpern ein Anmutsideal demutsvoller Hingebung und sonnigen Seelenglückes, an das Leidenschaft und Schmerz sich nicht heranzuwagen scheinen. In hiera-



675. Die heil. Veronika mit dem Schweißtuche in der Münchener Pinakothek.

tischer Feierlichkeit und statuarischer Ruhe reihen sich die gleichförmigen Figuren mit ihren ausgeglichenen Bewegungen und weichfließenden Gewändern auf leuchtendem Goldgrunde aneinander. Die reizende Schilderungsanschaulichkeit der Kindheitsgeschichte Jesu auf dem Clarenaltare bleibt vereinzelt. Zur Andeutung des landschaftlichen Hintergrundes genügen einzelne Bäume und Felsen. Weiche Pinselführung modelliert mit zart verschmolzenen Licht- und Schattentönen und findet reizvolle Einheit farbiger Wirkung einer streng-sakralen Kunst. Die Madonnen mit der Erbsen- und Bohnenblüte (Nürnberg, Germ. Museum; Köln, Museum) zählen der gleichen Richtung zu, die in der Münchener Veronika mit dem Schweißtuche Christi (Abb. 675) ein köstliches, gewissermaßen den Abschluß der ersten Etappe Kölner Malerei bildendes Werk erstellte. Hermann Winrich von Wesel, der Jutta, die Witwe Meister Wilhelms, heiratete und nach 1413 starb, führte offenbar des letzteren Werkstätte und Schule weiter.

Diesen Idealstil, der wohl der reinste und tiefste Ausdruck religiösen Empfindens sein wollte, wurde in Köln von der die äußeren Erscheinungsformen viel schärfer beobachtenden Auffassung des aus Meersburg am Bodensee stammenden, 1442–1451 in Köln erweisbaren Stephan Lochner abgelöst. Die Krone seiner Schöpfungen ist das schon von Dürer bewunderte berühmte Kölner Dombild, für die 1426 vollendete Rathauskapelle gemalt und 1810 in den Dom übertragen (Abb. 676). Die Anbetung der Könige im Mittelstücke und die Darstellungen des heil. Gereon und der heil. Ursula mit Gefolge auf den beiden Flügeln knüpften an die hochverehrten Patrone der Stadt Köln an. Die mehr gedrungenen Gestalten mit großen energischen Köpfen sind voll natürlichen Lebens; die Kostümeitelkeit der Zeit, die Heiligengestalten fast wie Modefiguren behandelte, erging sich hier in einem gewissen Kleiderprunke, der leuchtendsatte Töne in das lebhafte Kolorit hineintrug. Es ist gewiß sehr bezeichnend, daß Stephan Lochner ohne Beeinträchtigung der Monumentalität seines Werkes für die Feststimmung eines Altares den Kleiderluxus seiner Tage nicht mehr entbehren zu können vermeinte. Trotz einer gewissen Anpassung seiner Gestalten an den älteren Formenkanon beherrschte eine ausgesprochene Veräußerlichung die zweite Etappe der Kölner Malerei, der auch die schöne Madonna im Rosenhage (Tafel XII, Köln, Museum) und die



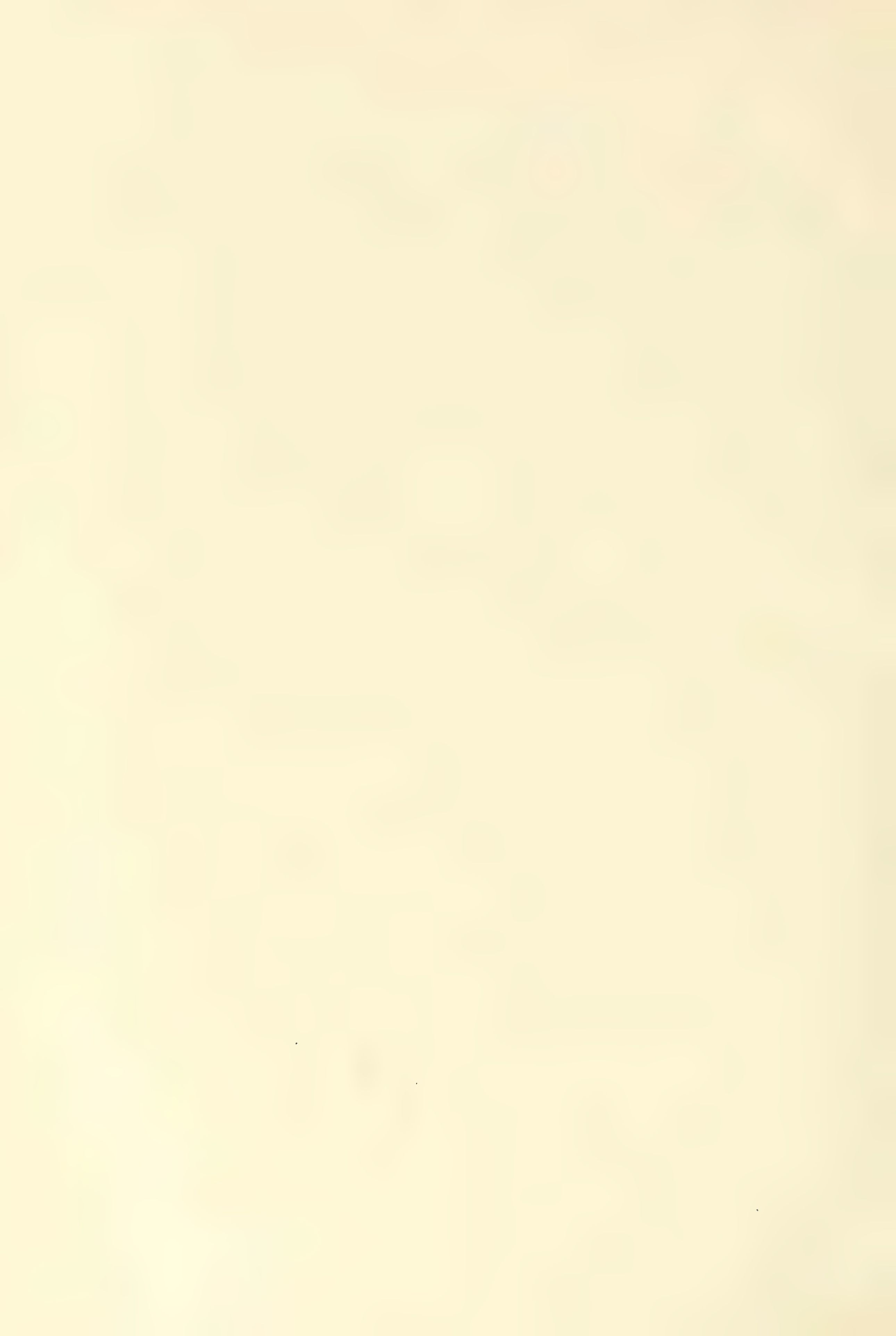


wurde in Köln von der die äußeren Erscheinungsformen viel schärfer [illegible]



Madonna im Rosenhag von Stephan Lochner.

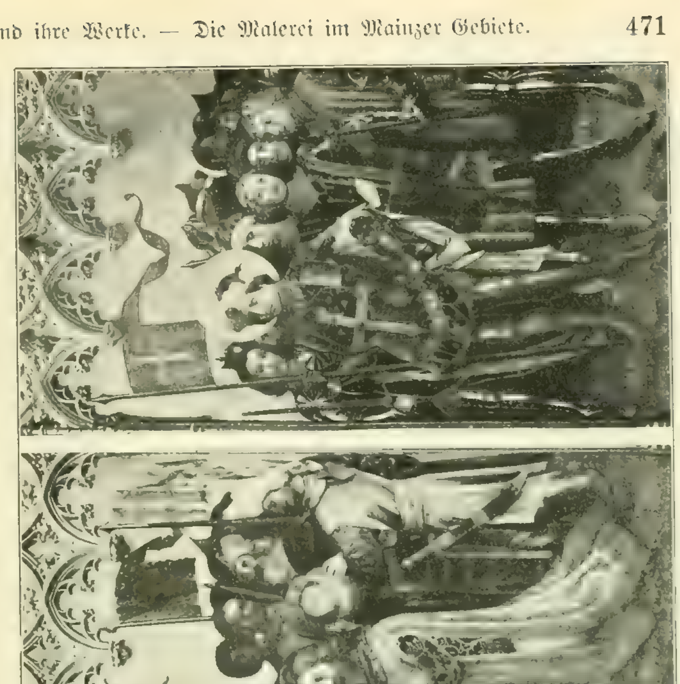
Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Madonna mit dem Veilchen (Köln, erzbischöfliches Museum) zuzählen. Die stattliche Anzahl von Schulwerken, unter welchen der Heisterbacher Altar (München, Pinakothek) eine Durchkreuzung Lochnerschen Wesens mit dem Schulstile Meister Wilhelms bot, bezeugt den großen Einfluß Stephan Lochners auf die zeitgenössische Malerei Kölns.

Die regen Handelsbeziehungen Kölns zu den Niederlanden erklären den Anschluß der großen Utrechter Kreuzigungstafel von 1363 (Antwerpen, Museum) an die ältere Kölner Richtung ebenso wie die Verdrängung der Lochnerschen Kunst durch die siegreich vordringenden Anschauungen der neuen niederländischen Darstellungsweise.

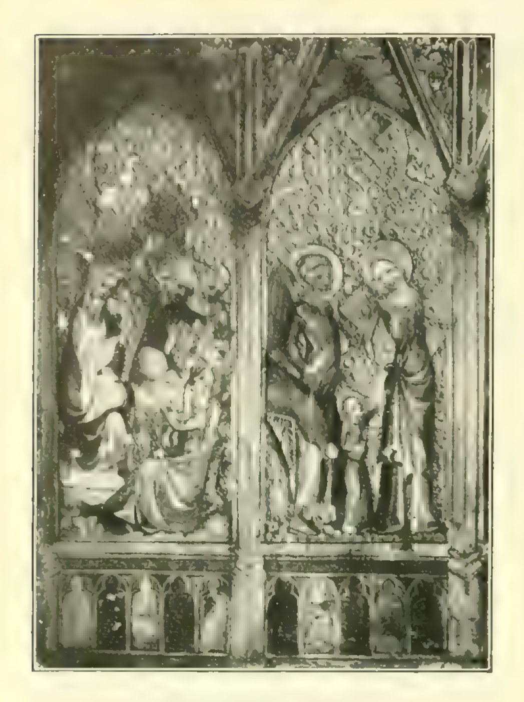
Italienische Anregungen für Komposition und Darstellung beeinflußten die Malereientwicklung im Gebiete des zweiten rheinischen Metropolitansitzes Mainz, während die Technik teilweise von der Prager Malerschule mitbestimmt wurde, zu welcher Beziehungen ganz naturgemäß erscheinen, da Böhmen bis 1344 dem Erzbistume Mainz zuzählte und der 1314 mit dem Wiederaufbaue der Mainzer Liebfrauenkirche betraute Steinmetzmeister Heinricius de Boemia gewiß nur einer der Vertreter künstlerischer Wechselbeziehungen war. Der vorgeschrittenen Prager Auffassung stand der um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts entstandene Altar des







676. Das Kölner Dombild. Von Stephan Lochner.



677. Betlehemitischer Kindermord und Flucht nach Ägypten.



678. Christus in der Vorhölle und Noli me tangere.

Szenen vom Clarenaltar im Dome zu Köln.

oberhessischen Städtchens Schotten nahe, dessen bethlehemitischer Kindermord (Abb. 680) an Einzelheiten der Wandbilder im Kreuzgange des Emausklosters in Prag und an Miniaturen der Wenzelsbibel anklingt. Die freiere Regung menschlichen Empfindens, welche über die mehr von kirchlichen Rücksichten bestimmte Kölner Malerei hinausging, betonte die mittelrheinische Malerei in der unmittelbar frischen Charakteristik der Heiligenköpfe des großen Friedberger Altares (Abb. 679, Darmstadt, Museum) ebenso wie in der weltfreudigen Unbefangenheit, mit welcher der Mainzer Meister des Triptychons von Ortenberg die heiligen Geschichten erzählte (Darmstadt,



679. Der große Friedberger Altar (Darmstadt, Museum).



680. Der betlehemitische Kindermord vom Altare in Schotten.

Museum), oder in dem Jammer Mariä auf der Darmstädter Kreuzigung. Die Gestalten, welche bei mehrfigurigen Darstellungen sich fester als auf Kölner oder westfälischen Bildern zu Gruppen zusammenschlossen, sollten mehr wie farbige Silhouetten wirken. Die lebhafte Farbengebung diente mehr der schönen Flächenbelebung als der Modellierung, da eigentlich die Linie auf das bestimmte Herausholen des Seelischen hinarbeitete. Aber die feste, ausdrucksvolle Zeichnung wurde der Schwächen in Einzelform und Proportion nicht immer Herr. Während in dem Friedberger Altare auch eine Berührung mit Frühwerken der Nürnberger Malerei, ja selbst mit italienischen, über Avignon und Burgund gegangenen Anregungen erkennbar ist, steht der um 1420 vollendete Altar aus der Frankfurter Peterskirche (Frankfurt a. M., hist. Museum) in der Zeichnung der Männerköpfe, in der Trachtbehandlung und den Reitergruppen unter dem Kreuze westfälischen Bildern näher, wogegen die Farbenskala an den weichen Tönen des Friedberger Altares festhält.

Mosaiken. Die Anbringung des Mosaikenschmuckes war der nordischen Kunst nicht geläufig und zählt daher zu den Ausnahmen. 1371 vollendeten italienische Arbeitskräfte das große Mosaik über dem Querhausportale des Prager Domes mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes (Abb. 681), der böhmischen Landespatrone und des kaiserlichen Stifterpaares. Weit eigenartiger als am Dome zu Marienwerder ist die Mosaikverwendung an der großen Madonnenfigur in der Nische des Chorabschlusses der Schloßkirche der Marienburg. Auf eine mosaikähnliche Wirkung zielte die Edelsteinbekleidung der Wände in der Karlsteiner Katharinen- und Kreuzkapelle sowie in der Prager Wenzelskapelle ab, die durch den vergoldeten Gipsgrund und die vereinzelt dazwischen angeordneten Wandgemälde (Abb. 663) an Farbenlebhaftigkeit gewann.

Glasmalerei. Ersatz für Wandmalereien bot die Glasmalerei, welcher auch die größere Gunst der Zeit sich zuwandte, und die gotische Architektur den reichsten Wirkungskreis eröffnete. Den größten Fortschritt ihrer Wirkung brachte die Erfindung der Überfangglaser im 14. Jahrhundert. Die aneinander geschmolzenen, verschieden gefärbten Glasplatten gestatteten, durch Herausschleifen des Überzuges auf einer Platte die Farben abzutönen oder Farbengegensätze hervorzubringen. Nicht minder wichtig war die Einführung des auf der Rückseite weißer Scheiben aufgestrichenen Silbergelb oder Kunstgelb, das die Hervorhebung goldener Kronen, Heiligenscheine, Gewandborten u. dgl. erst ermöglichte. Als unentbehrliches Hilfsmittel für die Bewältigung der einseitig überhöhten Bildfelder trat der Baldachin aus gotischen Bauformen auf, die zuerst flach ohne Raumvertiefung gebildet wurden, bald nach 1320 aber zur perspektivischen Zeichnung übergingen.

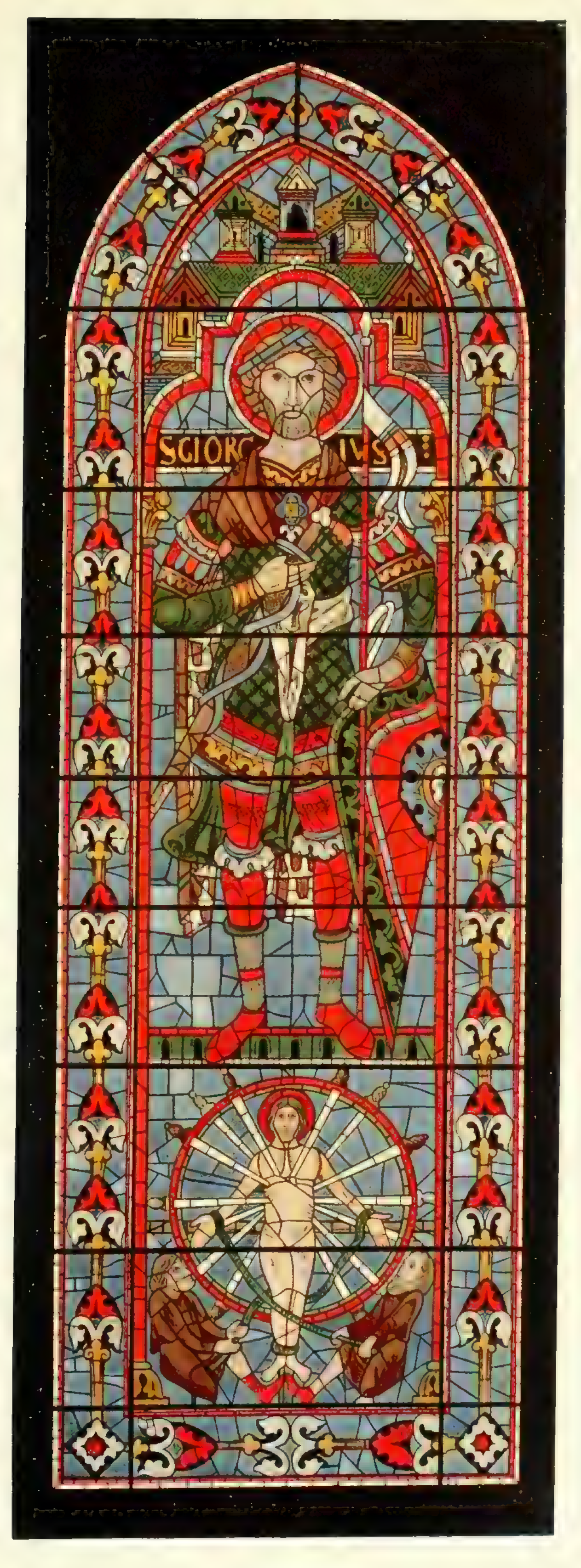


681. Thronender Christus zwischen Engeln mit den Leidenssymbolen und von den böhm. Landespatronen verehrt. Mosaik am Dome zu Prag.

Frankreich genoß schon im Mittelalter den Ruf, auf dem Gebiete der Glasmalerei alle anderen Länder zu überragen. In der Tat läßt sich kaum etwas Vollendeteres denken als die Riesenfenster der gotischen Dome, deren Glasgemälde durch Farbenglanz und Farbenharmonie die höchste dekorative Wirkung erzielen (Taf. XIII). Als erste in ihrer ganzen Ausdehnung mit Glasmalereifenstern ausgestattete Kirche wird Sugers Bau von St. Denis in Paris bezeichnet. Zwei Kompositionsweisen waren in Übung, die eine, welche einzelne große Figuren statuenähnlich nebeneinander zeichnet, und die andere, welche in Medaillons kleinere biblische oder legendarische Szenen im Zusammenhange schildert, beide von teppichartigem Hintergrunde klar abgehoben. In Frankreich verschwanden seit dem Beginne des 14. Jahrhunderts die Medaillonfenster, während Deutschland und die Schweiz sie noch darüber hinaus beibehielten. Wie Frankreich bevorzugte auch England das Fenster mit großen Standfiguren, die in die einzelnen Bahnen verteilt wurden. Die Glasgemälde in Chartres (Tafel XIII) und Bourges genießen den größten Ruhm. Die Kathedrale von Chartres hat ihren Glasgemäldeschmuck in 125 Fenstern und neun Rosen vollständig erhalten. Auch die Chöre von Auxerre und Le Mans haben nur geringe Verluste erlitten. Die Reste englischer Glasmalerei in York, Wells, Lincoln und Salisbury zeigen vorwiegend französischen Einfluß, den die Schule von Rouen vermittelte. Grau in grau gehaltene Fenster mit zarten Farbenzutaten erfreuten sich in England durch lange Zeit besonderer Bevorzugung. Von den zahlreichen Werken in deutschen Kirchen verdienen aus dem 13. Jahrhundert und dem Anfange des vierzehnten die Glasgemälde in der Kunibertskirche und im Domchore zu Köln (Abb. 682), in Altenberg bei Köln, im Straßburger und Freiburger Münster, in der Katharinenkirche zu Oppenheim, in den österreichischen Klöstern Klosterneuburg und Heiligenkreuz, in Friesach besondere Erwähnung. Eine mehr schulmäßige Geschlossenheit zeigen die weit über das eigentliche Stadtgebiet hinausgreifenden Kölner Werkstätten und die Kunstübung

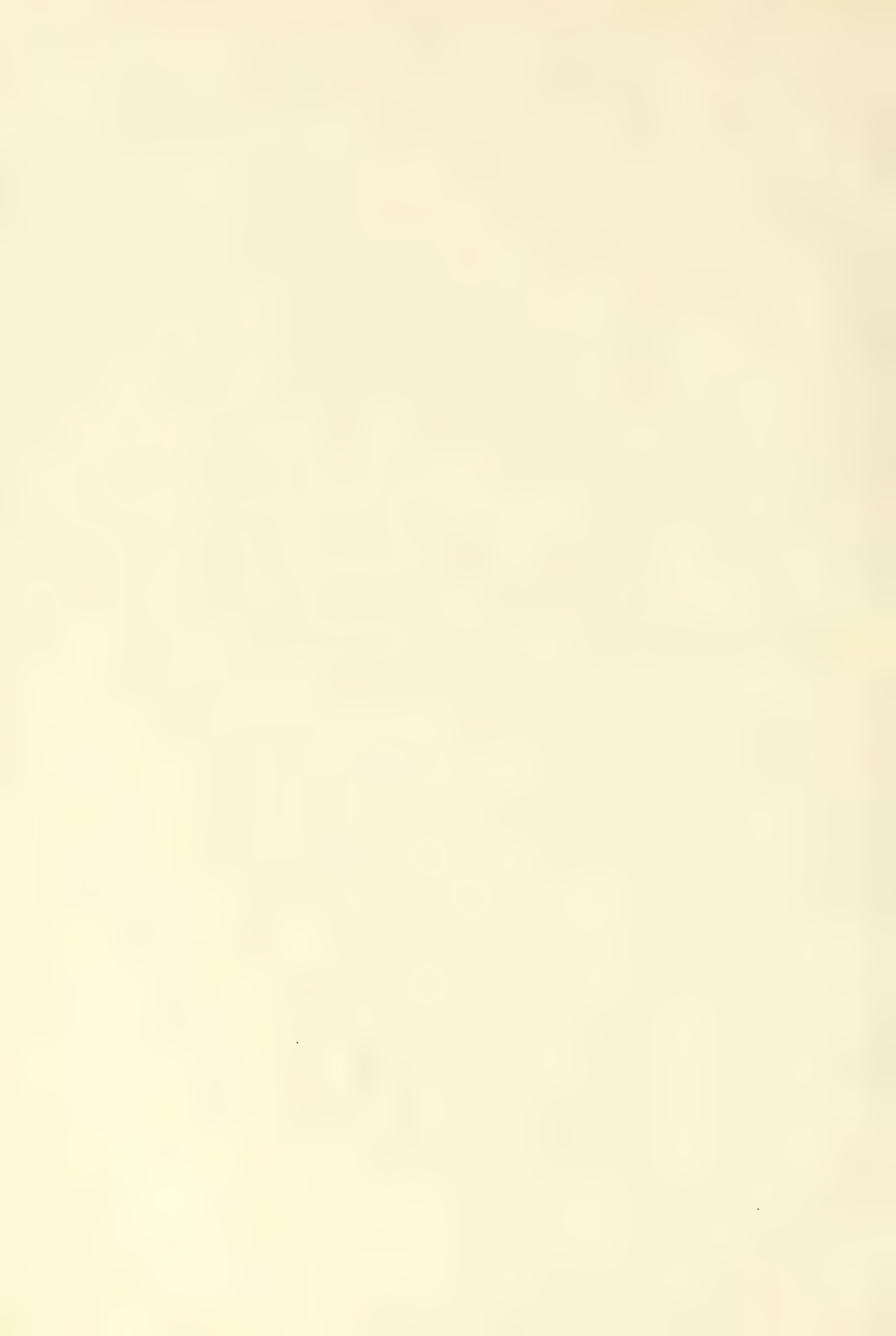






Der heilige Georg.

Glasgemälde im Dom zu Chartres. Erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts.
Nach Gonse, L'art gothique.



des Elsaß, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit der Zerlegung der Fensterbahnen in rechteckige Bildfelder mit selbständiger Umrahmung eine neue Anordnung der Darstellungen einführte. In Freiburg i. Br. vereinigte man große Standfiguren einer Fenstermittelbahn mit Medaillonbildern der Seitenbahnen. Daß im Laufe des 14. Jahrhunderts die französischen Muster eingeholt, ja in bezug auf reichere Farbenharmonie und prachtvolle architektonische Einrahmung sogar überboten werden, bekunden unter anderem die prachtvollen elf Fenster zu Königsfelden im Aargau (nach 1350, Abb. 683). Den Reichtum einzelner Klöster an solchem Schmucke illustriert am besten die Tatsache, daß Kirche und Kreuzgang des Schweizer Zisterzienserstiftes Kappel einst 104 Glasmalereifenster zählten, von denen jedoch nur sechs auf uns gekommen sind. Die Nürnberger Kirchen St. Lorenz und St. Sebald besitzen prächtige gemalte Fenster aus dem 15. Jahrhundert, in welchem die allgemeinere Bedachtnahme auf diesen Kunstzweig eine gewisse Blüte desselben herbeiführte.



682. St. Thomas und St. Johannes aus den Glasgemälden des Domchores zu Köln.

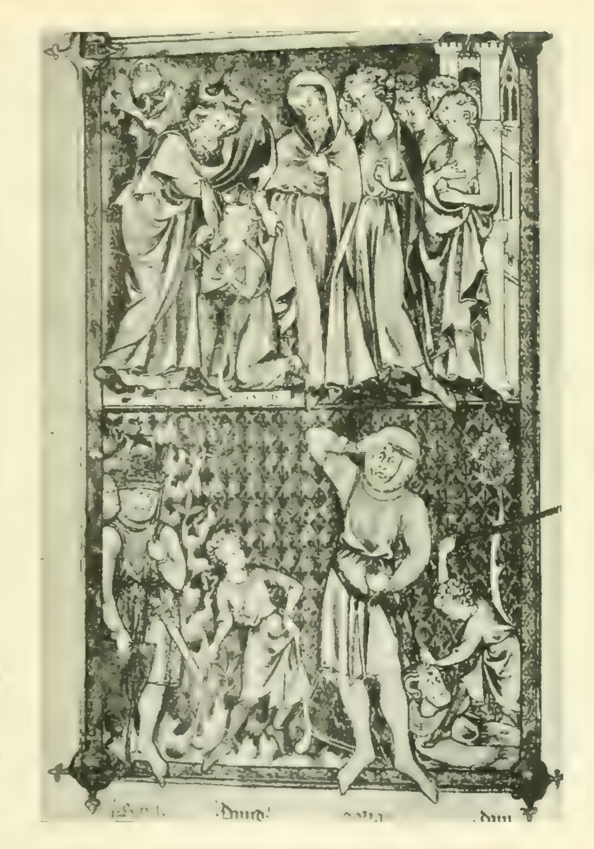
Die Glasmalerei ist die wahrhaftigste und eigentliche gotische Malerei. Ohne die Voraussetzung des gotischen Baustiles bleibt ihre Entwicklung unverständlich. Die Beschränkung der Mauermassen auf stützende Glieder machte erst die großen Fenster möglich, deren Maß- und Stabwerk dem Maler den festen Rahmen für die Anordnung seiner Bilder bot. Sobald die Herrschaft der gotischen Architektur zusammenbrach, verlor auch die Glasmalerei als Zweig der monumentalen Kunst ihr Daseinsrecht.

Buchmalerei. Tonangebende Stellung erlangte seit Ludwig IX. die französische Miniaturmalerei, welche durch systematische Verwendung der Deckfarbenmalerei bisher unbekannte, den Glasgemälden ähnliche Farbenwirkungen erzielen lernte. Damit gingen eine größere Sorgfalt, Bestimmtheit und Gewandtheit der Zeichnung Hand in Hand. Modellierung und Schattierung fehlten noch. Das Dornblattmuster beherrschte die Randverzierung. Eine schulmäßige Zusammengehörigkeit dürfte schon unter den dreizehn „Enlumineurs“ der Pariser Steuerrolle von 1292 bestanden haben, unter welchen Honoré der höchstbesteuerte war und 1296 vom Hofe Philipps



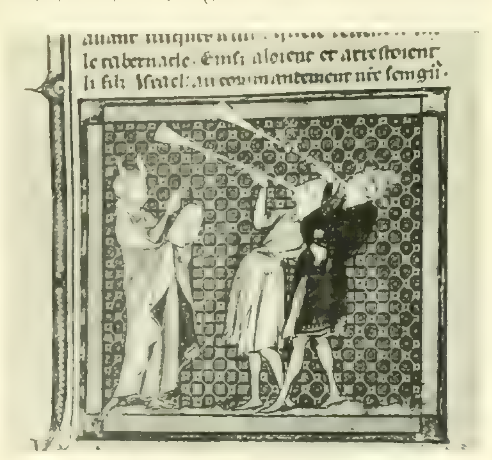
683. Fenster aus Königsfelden. (Nach Rahn.)

des Schönen Zahlungen „pro libris regis illuminatis“ empfing. Als einer derselben gilt das Breviarium Parisiense lat. 1023 (Abb. 684), das die Formelhaftigkeit in der Zeichnung herabstimmte. Gegenüber dem Psalter des heil. Ludwig und der 1287 vollendeten „Abbreviatio figuralis historiae“ des Abtes Ivo von Cluny milderten sich die Farbentöne schon 1312 in dem Schatzbuche der Abtei Origny in der Picardie (Berlin, Kupferstichkabinett). Die für den persönlichen Gebrauch der königlichen Familie oder für den Gottesdienst in der königlichen Hauskapelle geschriebenen Werke überragen natürlich die weit größere Menge anderer Handschriften verschiedenartigsten Inhaltes und von recht schwankendem künstlerischen Werte. In inniger Fühlung mit Paris erscheint die Produktion der Champagne, die in dem Brevier und Missale für den Gebrauch der Kirche St. Etienne zu Châlons-sur-Marne (Arsenal 595) von dem Stile des eben genannten Breviars am stärksten berührt erscheint. In Reims folgte eine Werkstatt mit selbständig erfindendem Farbensinne den Wandlungen der Pariser Miniaturmalerei, die von Anfang an mehr illustrative Buchkunst ist und mit bewußter Hintanstellung des monumentalen Charakters die Bilder als dekorative Zutaten oder Ergänzungen des inhaltlichen Verlaufes behandelt. Daher werden die Darstellungen in das Initial eingestellt oder begleiten als eingestreute Vollbilder, die nicht auf selbständige Bildwirkung abzielen, bestimmte Textstellen. Da die Handschrift als solche Gegenstand der Verzierung wird, geht die Verteilung des Textes mit jener des Schmuckes Hand in Hand. In Nordfrankreich war am Anfange des 14. Jahrhunderts das allgemeine Niveau der künstlerischen Leistung niedriger als in Paris, weil die großen Auftraggeber fehlten; die reichste Handschriftengruppe dieser Gegend zeigt sogar grundsätzliche Verschiedenheiten vom Pariser Geschmacke. Den spezifisch Pariser Charakter vertritt die Bible historiale der Arsenalbibliothek von Johann de Papeleu aus dem Jahre 1317 (Abb. 685), deren Stil in routinierter Verflüchtigung bis gegen 1340



684. Honoré, Breviar Philipps des Schönen.
Vitzthum, Pariser Miniaturmalerei

in zahlreichen Handschriften fortlebte. Für letztere war Paris der gebende Teil, dem sich anderwärts auch ein nordfranzösisch belgischer Einschlag beigesellte. In Paris trat nach der unter Honoré erreichten Blüte ein Rückschlag ein; die Verbreitung des Stiles der Arsenalbibel bewegte sich keineswegs in aufsteigender Linie. Eine Ausnahmestellung kommt der Vie et Miracles de S. Denis, nach der Widmung 1317 vollendet, zu (Abb. 686), die in der ganzseitigen Bilderanlage innerhalb reicher Architekturrahmen, in der Fülle genremäßiger Motive, in dem reichen ornamentalen Beiwerk wie im Figurenstile sich von fremden Anschauungen beeinflußt zeigt. Sie finden sich in der belgischen und englischen Miniaturmalerei wieder. Doch war der Einfluß der Vie de S. Denis auf die eigentlich höfische oder aristokratische Kunst, auf den Schmuck des lateinischen Gebetbuches und der Privatbibel sehr groß, da letzterer gerade an die sekundären Elemente der Vie de S. Denis anknüpfte. Immer mehr finden sich wirklich schon genreartige Züge und gewinnen die sogenannten „Drôleries" das Übergewicht, jene humoristisch-satirischen Bildchen, die aus der Tierfabel und aus Lügenmärchen ihre Stoffe schöpften und als Randverzierungen üblich wurden. Durch Dekorationsreichtum dieser Art ist bekannt das im Haag aufbewahrte Missale des Abtes Johannes de Marchello aus dem Prämonstratenserkloster St. Johann zu Amiens. 1323 von dem Schreiber Garnerus de Morolio und dem Illuminator Petrus dictus de Raimbaucourt in Amiens ausgeführt, interessiert dies Werk auch durch den unanfechtbaren Beweis der Arbeitsteilung. Die Bilderbibeln übernahmen die Vorführung der biblischen Ereignisse der Reihenfolge nach; gleich ihnen wurden Weltchroniken und Heldengedichte, wie „Les histoires de Roger" (Paris), „Historie d'Alexandre" (Brüssel) reich illustriert. Gerade die Romanhandschriften Nordfrankreichs zeigen schon in den beiden ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts enge Beziehungen zu Belgien und England, ohne auf Gegeneinflüsse von Paris zu stoßen.

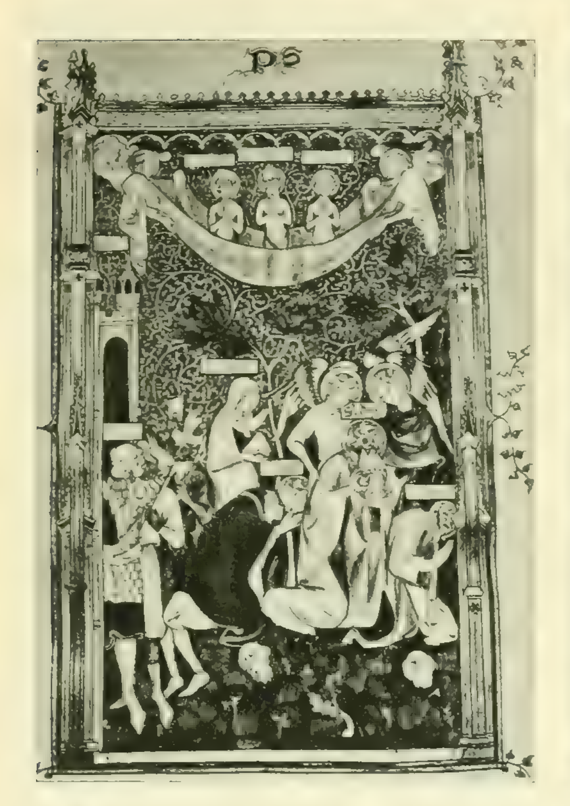


685. Bible historiale in der Arsenalbibliothek zu Paris.
Vitzthum, Pariser Miniaturmalerei.

Die Steigerung in der Beobachtung der Natur und des Individuellen führte seit der Mitte

des 14. Jahrhunderts zu einem tatsächlich malerischen Stile der französischen Buchmalerei hinüber, die jetzt direkt auf Modellierung mit der Farbe und auf Schattierung einging und die Deckfarben mit der Gouachetechnik vertauschte. Selbst die Ausführung grau in grau erzielt volle plastische Wirkung. Die Individualisierung der Stifterbilder wird immer offenkundiger. Allmählich regt sich auch im Hintergrunde das Aufgeben der Teppichmuster und die Andeutung des Landschaftlichen, bei der die Abtönung des blauen Himmels noch nicht angestrebt wird. Die neue Richtung der Buchmalerei stand hauptsächlich im Dienste der französischen Könige und der Prinzen des Herrscherhauses, welche teilweise große Bücherliebhaber waren. Die Tatsache, daß die Grandes Heures im Nachlasse des Herzogs Johann von Berry, deren Bilderschmuck Jacquemart de Hesdin ausführte, schon auf 4000 Livres turnois geschätzt wurden, wird ein Wertmesser für die Preise französischer Bilderhandschriften. Mit dem Namen des auch in den Bilderschmuck mehrmals einbezogenen Karl V. hängen einige der Glanzleistungen, so die 1371 durch Johann von Brügge vollendete Bibel und die Aristotelesübersetzung von 1376 (beide im Haag) oder das 1374 abgeschlossene, noch den farbig gemusterten Grund festhaltende Rationale divinorum officiorum, zusammen. Prächtige Gebetbücher Philipps des Kühnen von Burgund und seiner Schwiegertochter Margareta von Bayern, und die zahlreichen Bilderhandschriften für den erwähnten Herzog von Berry, der nebst andern auch André Beauneveu aus dem Hennegau und Paul von Limburg beschäftigte, stehen hinter jenen nicht zurück; als schönstes Stück wird das Gebetbuch im Besitze des Herzogs von Aumale gerühmt. Italienischer Einfluß in südfranzösischen Bilderhandschriften kann bei der eigenartigen Stellung Avignons, an dessen Papsthofe italienische Maler manchen Auftrag ausführten, nicht befremden. Niederländische Meister arbeiteten auch noch am Hofe des Königs René von Anjou, der gleichfalls ein großer Freund von Bilderhandschriften war. Allein trotz der mannigfachen Berührungen mit den Niederlanden, deren belgische Handschriftengruppe Elemente der englischen Kunst verarbeitet, ohne die Fühlung mit der nordfranzösischen Malerei aufzugeben, und die schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts nach auswärts Einfluß gewann, wußte sich eine gewisse typische Sentimentalität lange in der französischen Buchmalerei zu behaupten.

Die zwei Hauptphasen französischer Buchmalerei hatten auch in England ihren bestimmten, die Strichführung, Modellierung und Farbenauftrag beeinflussenden Niederschlag, so im Psalter des Mönches Robert von Ormesby aus Norwich (Oxford) oder im Salisbury-Buch (London). Immerhin drang gar mancher englische Sonderzug in den grundsätzlichen Verschiedenheiten des Stiles und in seinen Zierbeigaben durch. Französische Reminiszenzen finden sich in alten Darstellungen zweier Königsregister und solche der Pariser Buchmalerei in dem Psalter der Königin Isabella, der 1308 mit Eduard II. vermählten Tochter Philipps des Schönen, in München. Als eine fast gleichzeitige Schöpfung einer mehr bodenständigen Richtung, welche die Szenen in einen architektonischen Rahmen einordnete und mehr den bilderbuchartigen Charakter betonte, gilt der berühmte Arundel-Psalter (Abb. 687) und der demselben verwandte Brüsseler Peterborough-Psalter. Der englische Charakter der Anlage tritt in bedeutendem Unterschiede von der Pariser Kunst scharf zutage in dem 1284 entstandenen Tenison-Psalter. Die Unruhe des Dekorativen der geschlossenen Seitenumrahmungen in dem Ormesby-Psalter erscheint in dem Quen Marys-Psalter Royal durch engsten Anschluß des Dekorativen an Paris abgelöst, das stets einen sichern Dekorationsgeschmack betätigt hatte (Abb. 688). Gegen dieses Hauptwerk englischer Buchmalerei, das wohl für den 1322 enthaupteten Thomas Earl of Lancaster entstand, ist die Anlehnung an Paris in einer 1314 von Thomas von Wymeswould in der Grafschaft Leicester geschriebenen Gratian-Handschrift noch stärker. Eine ähnliche Durchdringung Pariser und englischer Anschauungen zeigt der Bildschmuck anderer Rechtsbücher, so z. B. der 1314 vollendeten



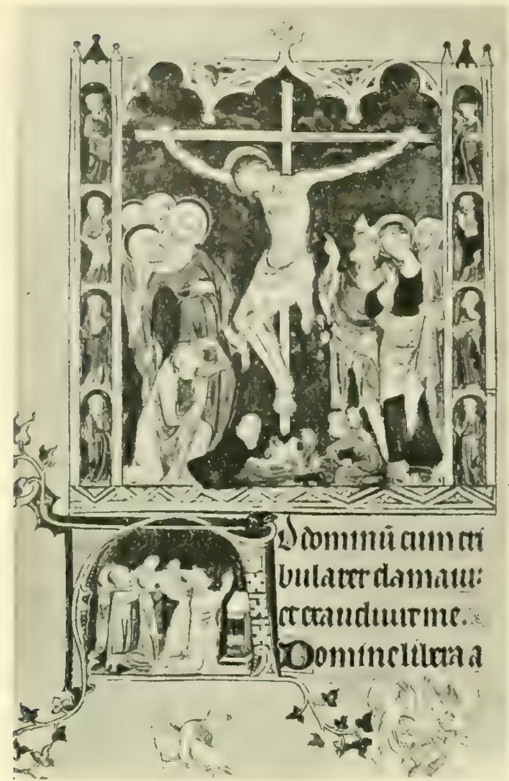
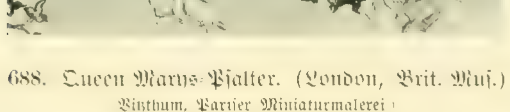


686. Vie de S. Denis. (Paris, Nationalbibliothek.) 687. Arundel Psalter. (London, Brit. Mus.)

Vitzthum, Pariser Miniaturmalerei.

Summa super titulis decretalium des Heinrich von Susa in Brüssel, oder die schöne Handschrift im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge Nr. 20, 1323 fertiggestellt. So unterliegt das Eindringen des Pariser Geschmackes in englische Handschriften des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts gar keinem Zweifel. Goldgeschmückte maurische Bauten sonst schattenlos gefärbter Federzeichnungen bilden die bodenständige Zutat einer Handschrift mit Gesängen der heiligen Jungfrau im Escorial, dessen Schach- und Würfelbuch Alfons des Weisen von 1321 sittengeschichtlich hochinteressant ist.

Die deutsche Buchmalerei, der leicht kolorierte Federzeichnungen ebenso geläufig waren wie Deckmalereien auf Goldgrund, entwickelte sich, ohne ausländische Einschlage prinzipiell abzulehnen, an gar manchem Orte mit unbestreitbaren Selbständigkeitsregungen. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts begann sie den Boden mit Blumen zu beleben, um 1380 den Raum zu vertiefen und die Bauten perspektivischer zu behandeln; bald ging sie auch auf Individualisierung der freier bewegten Gestalten ein, deren weicher Gewandwurf der gebrochenen Faltengebung weichen mußte. In den Miniaturen aus dem Lebenskreise der deutschen Minnesänger ist der richtige Ton im allgemeinen gut getroffen: die Sehnsucht und hingebende Liebe, die Freude an der Jagd und am Landleben, die verschiedenen Wagnisse der ritterlichen Sänger, sich die Huld der Frau zu sichern, werden wirksam wiedergegeben. Doch fehlt noch das individuelle Element, die Fähigkeit, die einzelnen Gestalten nach Charakter, nach persönlicher Natur zu sondern. Das Lob, welches diesen Bildern, z. B. den Miniaturen der Manessesche n Liederhandschrift aus dem An-

688. Queen Marys-Psalter. (London, Brit. Mus.)
Vitzthum, Pariser Miniaturmalerei.



689. Kreuzigung aus dem Eidbuche der Universität Köln von 1395.

fange des 14. Jahrhunderts (Tafel XIV) erteilt wird, sie besäßen eine große kulturgeschichtliche Bedeutung, birgt unmittelbar einen künstlerischen Tadel in sich. Die Unzulänglichkeit der Künstler wird namentlich in den Schilderungen ernster Ereignisse, z. B. der Männerkämpfe, offenbar. Bei allem fleißigen Eifer, die Einzelheiten, wie die Rüstungen, die Waffen usw. richtig wiederzugeben, erscheint doch die in leicht kolorierten Federzeichnungen ausgeführte Schilderung der Gefechte und Belagerungen in der „Romfahrt König Heinrichs VII.“ (Codex Balduini in Koblenz), aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, weit von aller Wahrheit entfernt. Und der rheinische Maler, welcher schon die Individualisierung der Hauptpersonen anstrebte, war gewiß nicht der schlechteste unter seinen Genossen, hat die Miniaturen vielleicht zu dem Zwecke entworfen, daß sie als Vorlagen für Wandgemälde dienen sollten. Ist diese Vermutung richtig, so haben die Wandgemälde im 14. Jahrhundert sich wenig von Teppichen unterschieden. Denn auf die Teppichtechnik erscheinen die Bilder berechnet, in ihrer Wirkung den Teppichen nahe verwandt. Mit dem Pariser Kunstkreise berührte sich die rheinische Malerei zum ersten Male in dem schönen Missale aus Prüm, dessen Figurenstil auch von Maestricht aus beeinflußt erscheint, während die Rankenanordnung mehr dem Geschmacke reicher Handschriften von Gent-Brügge entspricht. In Köln bewegte sich Frater Johannes von Valkenburg 1299 sowohl mit seinen Heiligendarstellungen innerhalb der Initialen als auch mit den Drôlerien des reichen Rankenwerkes in dem Graduale des erzbischöflichen Museums auf dem Boden französischen Illuminierens. Aber kaum hundert Jahre später gewann der gefeierte Meister Wilhelm, dem man 1370 das Malen des Vorsetzblattes









Miniatur aus der Manesseschen Liederhandschrift.

Nach A. v. Oechelhaeuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg.
Verlag von G. Koester, Heidelberg.





690. Aus der Concordantia caritatis des Abtes Ulrich von Lilienfeld. (Jahrb. d. k. k. Zentr. Komm.)

des leider verlorenen Eidbuches übertrug, bestimmenden Einfluß auf eine seiner Richtung sich anpassende Entwicklung der Kölner Buchmalerei. So darf z. B. die charakteristische Kreuzigung aus dem Eidbuche der Universität von 1395 (Abb. 689) der Schule Meister Wilhelms zugerechnet werden. Obzwar die Darstellungen in den hauptsächlichsten mittelalterlichen Rechtsbüchern des Sachsen- und Schwabenspiegels, deren auf Erläuterung einzelner Rechtsfälle abzielende Einreihung zunächst wohl durch die Vorbildlichkeit der Ausstattung italienischer Rechtshandschriften angeregt war, gleich den zur Illustration höfischer Dichtungen (Wilhelm von Oranse, Parzival, Tristan) oder beliebter Weltchroniken (Rudolf von Ems) dienenden Miniaturen oft recht derb und handwerksmäßig waren, hatten sie doch in ihrer Schilderungsweise innige Fühlung mit Geist und Leben der eigenen Zeit. In dem Heilsspiegel, in der sogenannten Armenbibel und in der noch umfangreicheren Concordantia caritatis (Kremsmünster, Wien, Prag; St. Florian, Wien, München, Salzburg; Lilienfeld (Abb. 690), Bibliothek Liechtenstein-Wien) ist der ganze typologische Bilderkreis des Mittelalters verarbeitet. Die der Buchmalerei so geläufigen und oft wiederkehrenden Monatsbilder gingen gerne auf eine immer zutreffender werdende Vorführung der Alltagsbeschäftigungen ein, welche den Blick für die Beobachtung des Lebens schärfte. Nicht minder wurden die Darstellungen, welche dem Schachbuche des Dominikaners Jacobus de Cessoles beigegeben wurden, ein künstlerisch beachtenswerter Niederschlag spätmittelalterlicher Lebensverhältnisse. Das Erbauungsbedürfnis steigerte allmählich die Anforderungen an die Bildausstattung der Andachtsbücher, die bei den für fürstliche Persönlichkeiten bestimmten Exemplaren (Trier, Gebetbuch des Erzbischofs Kuno von Falkenstein; Berlin, Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern; Stuttgart, Gebetbuch Eberhards im Bart; Prag, Passionale der Prinzessin Kunigunde, Äbtissin des Georgsklosters) besonders reich wurde.

Eine geschlossene Schulzusammengehörigkeit entwickelte sich mehr als in rheinischen und westfälischen Arbeiten besonders in den Schöpfungen der Prager Buchmaler seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, während dessen erster Hälfte das eben erwähnte Passionale der Kunigunde und die unter Johann von Luxemburg vollendete Bilderbibel Welislaws (Prag, Fürst Lobkowitz) die Beseeltheit des Ausdruckes schon erheblich verfeinerten. Die rasch und ungemein gewachsenen

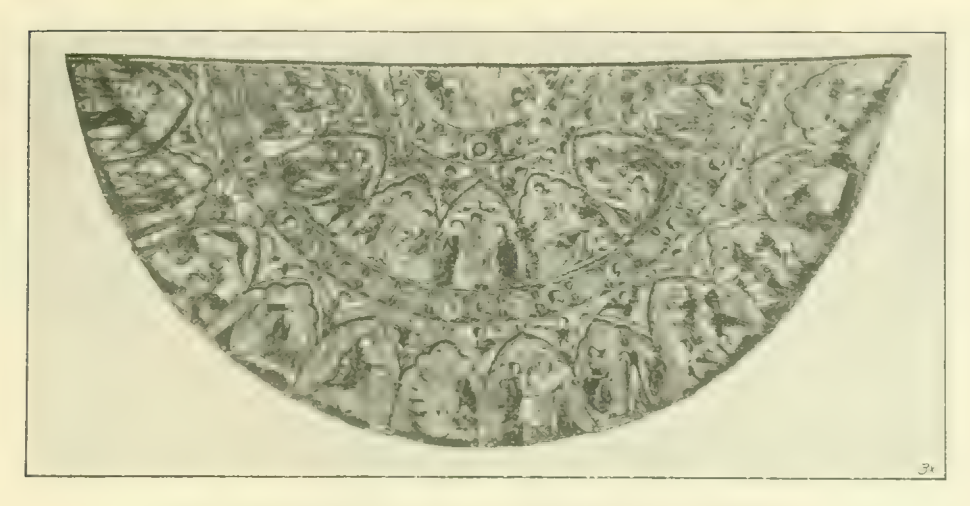


691. Verkündigung Mariä a. d. Mariale des Erzbisch. Ernst v. Pardubitz. (Spruchband mit gefälschter Künstlerinschrift, Prag, böhm. Museum.)



692. König Wenzel IV. und seine Gemahlin. (Wien, Hofbibliothek, Wenzelsbibel.)

Ansprüche des höfischen, kirchlichen und wissenschaftlichen Lebens in der Residenzstadt des deutschen Kaisers, am eben errichteten Sitze eines Erzbischofes und an der ersten Hochschule des deutschen Reiches förderten den Betrieb der Prager Buchmalerei ganz außerordentlich. Der in Frankreich herangebildete Karl IV., die Welt- und Ordensgeistlichkeit hatten durch die Erwerbung und Einführung französischer und teilweise auch italienischer Bilderhandschriften Vorbilder vermittelt, an welche die vielbeschäftigten Prager Buchmaler mit Geschick anknüpften. Sie gingen jetzt mehr auf die Modellierung der Gestalten ein, legten die Szenen in Initialrahmen auf einen Teppichgrund und überspannten die Blattränder mit immer reicherem Rankenwerk, das Drôlerien, Wappen, Prophetenfiguren und wilde Männer, Tier- und Liebesszenen in blühendster Farbenpracht umschloß. Gerade diese Ausstattungsweise bildet die Stärke und Eigenart böhmischer Buchmalerei im 14. Jahrhundert. Neben gleichzeitigen deutschen Einflüssen entwickelte sich auch die einheimische Richtung naturgemäß weiter. Ihr zahlen zu das 1356 vollendete Brevier des Kreuzherrngroßmeisters Leo, das 1376 geschriebene Lehrbuch der christlichen Wahrheit von Thomas von Stitné (Prag). Die Einwirkung französischer Vorbilder, die schon im Antiphonar



693. Englischer Chormantel des 14. Jahrhunderts in Bologna.

und im Brevier der Königin Elisabeth, der Witwe Wenzels II. (Raigern), stark hervorbrach, machte sich besonders geltend in dem Mariale (Abb. 691) und Orationale des Erzbischofes Ernst von Pardubitz, im Reisebrevier des Leitomischler Bischofs Johann von Neumarkt (alle in Prag, böhmisches Museum) oder im Missale des Olmützer Bischofs Johann Octo von Wlaschim (1351–1364, Prag, Domkapitelbibliothek); gegen diese Werke fällt das 1376 durch Hodico vollendete Pontificale des Leitomischler Bischofs Albert von Sternberg (Prag, Strahow) stark ab. In den unter Wenzel IV. entstandenen Bilderhandschriften, in dem 1387 fertiggestellten Wilhelm von Oranse (Wien, kunsthistorisches Hofmuseum), in der berühmten deutschen Bibelübersetzung (Abb. 692) (in Wien, Hofbibliothek), in der astrologischen Handschrift des Avennares (München, Hofbibliothek) sowie in der 1402



694. Vom Königsfeldener Antependium in Bern.



695. Maltererteppich zu Freiburg i. Br.
(Schweitzer, Die Bilderteppiche und Stickereien in der städt. Altertümersammlung zu Freiburg i. Br.)

für Konrad von Wechta geschriebenen zweibändigen Bibel (Antwerpen, Musée Plantin-Moretus) traten bereits Verflachung und Vergröberung ein. Dagegen hielt sich das 1409 durch Laurinus von Klattau ausgeführte Missale des Prager Erzbischofs Zbynko Zajic von Hasenburg noch auf der alten Höhe. So zahlreiche Arbeiten lassen es erklärlich erscheinen, daß unter Wenzel IV. besondere Hofilluminatoren (Frana, Nikolaus, Wenzel und Johann) bestellt waren. Frana führte einen Teil der Wenzelsbibelbilder aus. Seit den Husitenkriegen trat eine Stockung ein; aber trotz Holzschnittes und Kupferstiches wußte die Buchmalerei in Böhmen sich bis ans Ende des 16. Jahrhunderts zu behaupten.

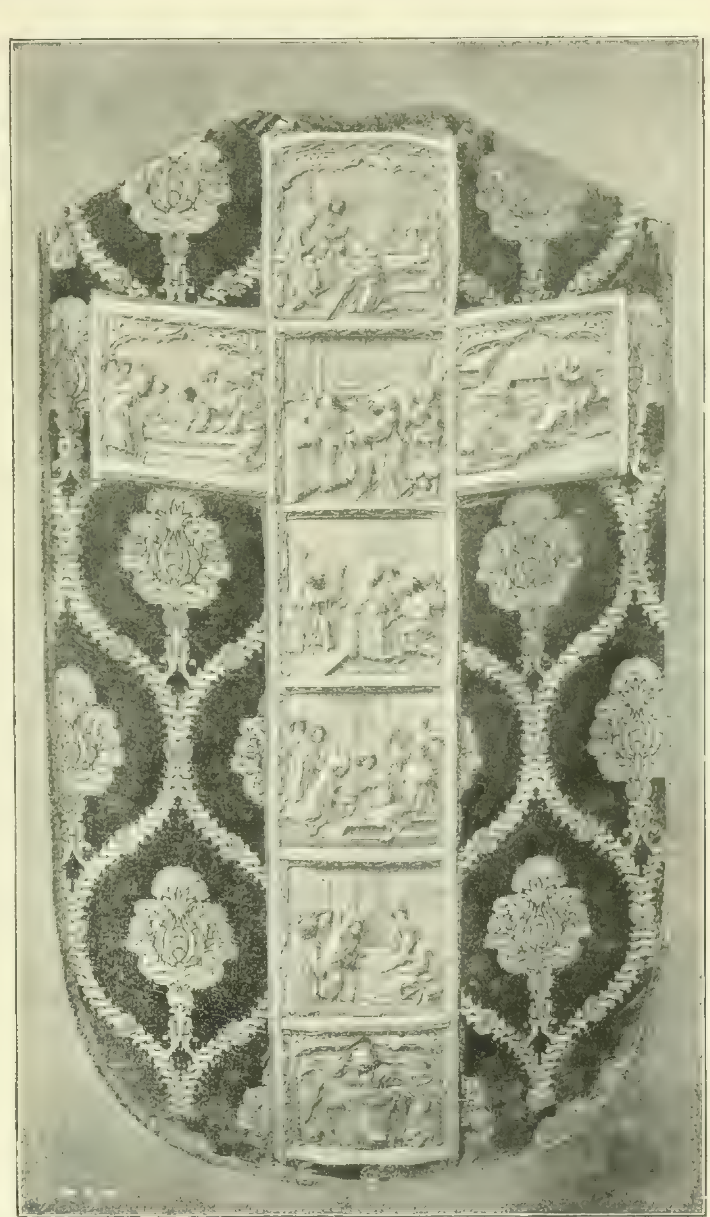
Den besten Leistungen der böhmischen Buchmalerei reihen sich würdig an zwei Prachtstücke der Wiener Hofbibliothek: das 1368 für Albrecht III. durch Johann von Troppau vollendete Evangeliar und das Rationale Durandi, 1384 im Auftrage desselben Fürsten begonnen. Letzteres zeigt außerordentliche Sicherheit und Sauberkeit der Zeichnung, in den Architekturbeigaben ausgesprochenen Raumsinn und in den Bildnissen anziehende Individualisierung.



696. Kasel vom Ornat des goldenen Vließes in Wien.

Vorstufen des Holzschnittes. Der Holzmodeldruck, welcher die Übertragung bestimmter Muster auf verschiedene Stoffe ermöglichte, führte bei der Vervielfältigung der aus dem Holzstocke herausgeschnittenen Zeichnung auf Papier noch im 14. Jahrhundert zu den Anfängen des Holzschnittes. Schon 1398 ist in Ulm ein Formschneider Ulrich erwähnt. Mögen bis jetzt auch nur wenige Blätter mit einiger Sicherheit der Spätzeit des 14. Jahrhunderts zugerechnet werden können und namentlich im

Anschlüsse an einen burgundischen Kreuzigungsholzblock aus dem letzten Drittel dieses Zeitraumes wohl etwas einseitige Behauptungen über die französische, beziehungsweise burgundische Herkunft der Holzschnittkunst gewagt erscheinen, so wird sich, ob nun Oberdeutschland oder Frankreich die Ausgangsstätte dieses Kunstzweiges war, sich an seiner ersten Pflege gegen den Ausgang des 14. Jahrhunderts nicht länger zweifeln lassen.



697. Meßgewand von 1504 im Domschatze zu Krakau.
(Lepszy, Krakau)

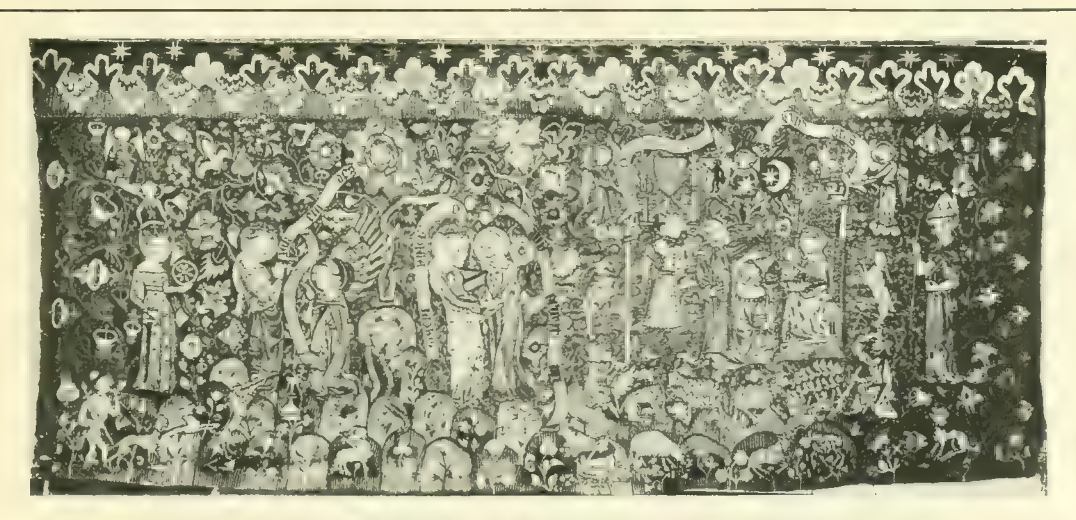
Gewebe- und Nadelmalerei. Mit der Wandmalerei teilten sich oft kostbare Werke der Kunststickerei und Weberei in die Ausschmückung kirchlicher und profaner Räume. Berufsmäßige Sticker und Stickerinnen, deren Namen, wie jener des Seidlinus von Pettau auf einem Altarbehange in Salzburg, auf ihren Arbeiten begegnen, vereinigten sich zu genossenschaftlichen Verbänden, ohne daß darüber die klösterliche Kunstübung ganz erlosch. Statt der noch von der Frühgotik festgehaltenen Kreise für die Einstellung der Heiligengestalten und Gruppenbilder wählt man bald konzentrische Reihen von Vierpässen oder Spitzbogennischen für die Zierverteilung der Chormäntel und Altarbehänge (Abb. 693). Die Stickkunst Englands lief um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts Frankreich und Deutschland den Vorrang ab, ohne daß sich gerade augenfällige technische Unterschiede ergaben. Als Merkmale des Opus Anglicanum kann höchstens Vorliebe für naturalistisches Tierornament und ornamentale Umbildung der Bauformen angesprochen werden. Mit ihm wetteiferte das Opus florentinum, das den Ruhm der Arnostadt als des vornehmsten Sitzes der Kunststickerei in Frankreich und Spanien zu hohen Ehren brachte und



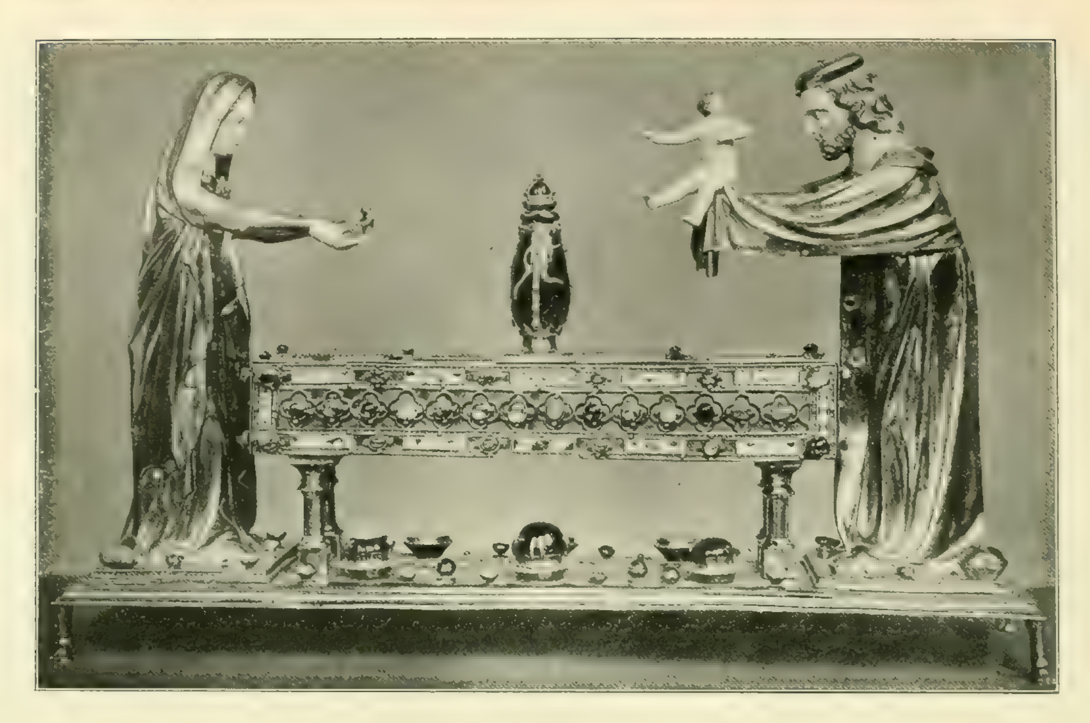
698. Xanten, Dom. Gotische Lesepultdecke. (Nach Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I.)

bei der vom Herzoge von Berry 1378 gestifteten Altarbekleidung für die Kathedrale in Chartres auf die Darstellung der Mitglieder des Königshauses einging. Die deutschen „Gold“- oder „Seidennater“ steuerten direkt auf bildmäßige Wirkung zu, die bei dem vom Bischof Albrecht II. von Österreich († 1357) nach Königsfelden (Abb. 694) gestifteten Antependium besser als auf dem Altarbehang in Kamp erreicht wurde. Als hervorragendes Werk Prager Stickkunst gilt das Pirnaer Antependium. Von kunstvoller Schattierung und Modellierung der Gewänder sahen die auf grobem Leinen ausgeführten, nur sparsam den Goldfaden verwendenden Arbeiten der Nonnenklöster ab. Vorzügliche Stücke dieser Stickerei mit farbiger Wolle auf Leinen sind die Teppiche des ehemaligen Nonnenklosters Wienhausen bei Zelle mit Darstellungen aus der Tristansage, und die Fußbodenteppiche des Klosters Lüne. List und Macht der Frauen schildert der das Wappen des Freiburger Ratsherrn Johann Malterer tragende Wandbehang aus dem Kloster Adelhausen (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, Abb. 695). In spätgotischer Zeit suchte die Stickerei durch stoffliche und technische Mittel immer bildmäßigere Annäherung an die Malerei und arbeitete kostbare Stücke

699. Apokalypse-Darstellung von den Teppichen der Kathedrale zu Angers nach Entwürfen des Jan van Brugge (um 1376).



700. Marienteppich in der städt. Altertümersammlung zu Freiburg i. Br.



701. Simeonsreliquiar im Domschatz zu Aachen.

nach Vorlagen berühmter Meister. So werden die Vorlagen für den Ornat des goldenen Vließes in Wien Jan von Eyck zugeschrieben (Abb. 696). Die völlig plastische Modellierung der Figuren, welcher der Realismus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zustrebte, ging nicht selten in übertriebene Reliefstickerei über. Auf der vom Kronmarschall Peter Kmita 1504 gestifteten Kasel des Domes zu Krakau trägt das Kreuz sieben perspektivisch behandelte Reliefdarstellungen aus dem Leben des heil. Stanislaus (Abb. 697). Schöne Altar- und Lesepultdecken aus dem Prämonstratenserinnenkloster Altenberg an der Lahn und aus Xanten (Abb. 698) bestätigen die Fortdauer kunstvoller Weißstickerei auf Leinen unter den Nonnen und adeligen Damen. Zwischen Stickerei und Weberei stehen die im 15. Jahrhundert weithin als Besatz von Paramenten begehrten sogenannten Kölner Borten, goldgrundige auf kleinem Stuhl gewirkte Besatzstreifen mit Sprüchen, Wappen, Vollfiguren, Ranken, Blumen und blühenden Bäumchen.

Die glänzende Entfaltung der Bildwirkerei, die besonders in Nordfrankreich, Flandern und Brabant in den Händen zunftmäßig organisierter Laienmeister lag und mit dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts namentlich in Arras und Paris zu hoher Blüte kam, wurde durch große Aufträge der Höfe von Frankreich und Burgund gefördert. Für die 1376 im Auftrage Ludwigs von Anjou begonnenen Wollteppiche mit Darstellungen aus der Apokalypse in der Kathedrale zu Angers (Abb. 699) lieferte Jan van Brügge, der Hofmaler Karls V. von Frankreich, die auf eine alte Bilderhandschrift zurückgreifenden Entwürfe, nach denen Nicolas Bataille, der berühmteste Pariser Teppichwirker, die Herstellung durchführte. Mit den Schöpfungen solcher Großbetriebe, durch die namentlich das für die Gattungsbezeichnung wichtige Arras zu Weltruf gelangte, konnte die deutsche Wirkerei nicht in Wettbewerb treten. Von ihren zahlreich erhaltenen Werken, die weltliche Darstellungen den kirchlichen vorzogen und in der Tracht der Zeit vorführten, seien der um 1350 entstandene Marienteppich des Freiburger Museums (Abb. 700), Teppiche im Rathause zu Regensburg, im germanischen Museum und in der Lorenzkirche zu Nürn-

berg, in den Domen zu Mainz und Halberstadt genannt. Die Darstellung einer Nonne vor dem aufrechten Wirkstuhle auf einem spätgotischen Altarbehange des bayrischen Nationalmuseums spricht für das vereinzelte Fortleben des Wirkbetriebes innerhalb der Klostermauern. Die Vororte Nürnberg, Mainz und Basel scheinen für die Teppichwirkerei Deutschlands einige Bedeutung erlangt zu haben.

In der Seidenweberei bestritt Italien mit einer schier erstaunlichen Produktion von herrlichen Brokaten, Seidenstoffen u. dgl. den Bedarf Europas und ging allmählich von den zunächst festgehaltenen sarazenischen Vorbildern zu gotisierender Musterumwandlung und sogar zur Verarbeitung neuer orientalischer, selbst chinesischer Motive über. Seit 1420 begegnen die reicheren Formen des von der Spätgotik bevorzugten Granatapfelmusters.

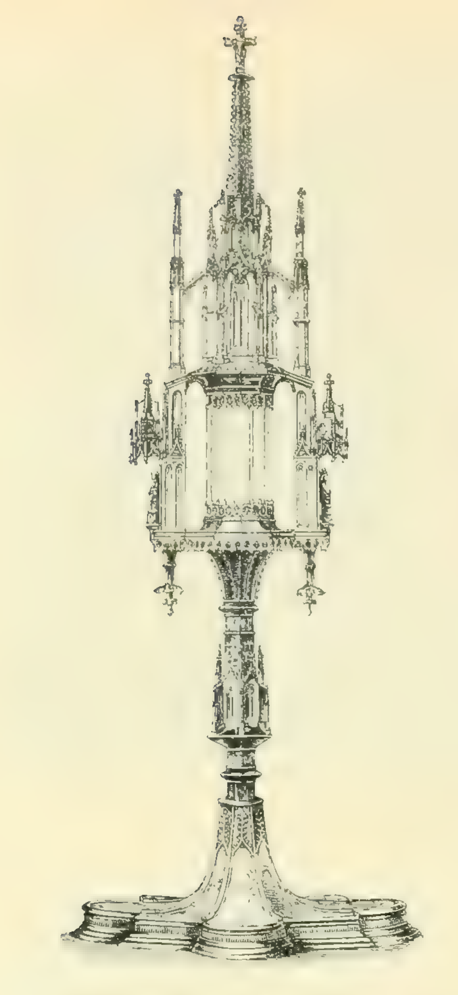


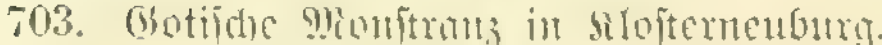
702. Reliquienbüste mit Wappen kölnischer Patrizierfamilien, um 1400, in der Sammlung Schnütgen in Köln.

Ganz vereinzelt sind die leicht getuschten Federzeichnungen eines weißseidenen Altarbehanges aus der Kathedrale in Narbonne (jetzt im Louvre); sie bieten die Leidensgeschichte Christi und zu beiden Seiten der Mitteldarstellung der Kreuzigung die Stifterbildnisse Karls V. und seiner Gemahlin in einem anmutigen Stile, in dem man die Hand des Hofmalers Jean von Orleans erkennen will. Ähnliche Technik zeigen die Heiligengestalten einer weißen Seideninfel im Cluny-Museum. Bilderreiche Ausstattungsstücke waren die Hunger- oder Fastentücher, die ganz mit biblischen Motiven überdeckt sind und zur Verhüllung der Altäre in der Fastenzeit dienten; so das 1458 von Konrad von Friesach gemalte Hungertuch in Gurk mit mehr als 100 Darstellungen. Fast die gleiche Zahl mit erläuternden deutschen Versen bietet das 1472 durch den Gewürzkrämer Jakob Gorteler gestiftete Zittauer Hungertuch.

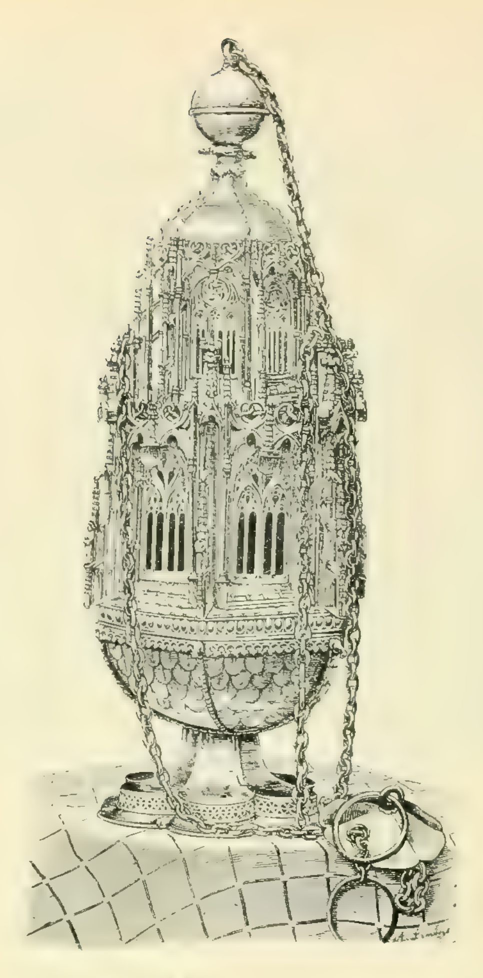
c. Das Kunstgewerbe der gotischen Zeit.

Das **Handwerk**, im besten Sinne des Wortes gedacht, beherrscht mit seiner den künstlerischen Entwurf oft überwiegenden technisch tüchtigen Ausführung allmählich die ganze spätmittelalterliche Kunst im Norden und verleiht dem gotischen Stile sein besonderes Gepräge. So schiebt sich auch beim Bauwesen zwischen den Architekten und den gewöhnlichen Maurer der Steinmetz in die Mitte, und seiner Tätigkeit danken die gotischen Dome in nicht geringem Maße ihre künstlerische Bedeutung. Das Übergewicht des Handwerkes nimmt in der späteren Zeit der Gotik immer mehr zu, so daß häufig die Grenzen zwischen Künstler und Kunsthandwerker sich verwischen. Nicht immer zum Vorteil der Kunst. Das organische Verhältnis zwischen Konstruktion und dekorativen Formen, welches nur die reine Künstlerphantasie empfindet und versteht, wird gelockert, oft ganz zerstört. Das Schicksal des Maßwerkes, welches schließlich sich in krause Windungen verliert, die Verwandlung der Rundstäbe und Rippen in Astwerk dürfen als Zeugen dafür angerufen werden. Ebenso schwindet über dem Eifer virtuoser Ausführung die erfinderische Kraft, die nur in dem an die heimische Pflanzenwelt anknüpfenden naturähnlichen Pflanzenornamente mit zwecksicherer Stilisierung zu besonders glücklichen neuen Kunstformen vordringt. Sonst zeigt





703. Gotische Monstranz in Klosterneuburg.



704. Spätgotisches Weihrauchfaß in Seitenstetten.



705. Makkabäerschrein in St. Andreas zu Köln.



706. Kapellenreliquiar in Aachen nach 1361.

das Ornament einen geringen Wechsel, wiederholt oft schablonenhaft dieselben Muster: es werden die architektonischen Zierglieder aus ihrem Zusammenhange gerissen und unmittelbar und unbeschränkt auch dort angewendet, wo sie sich völlig zwecklos erweisen. Ein Blick auf die Monstranzen (Abb. 703) mit ihren Strebebogen, Fialen, Statuen und Baldachinen, oder auf das Weihrauchgefäß (Abb. 704) mit seiner vollständigen Fensterarchitektur, die sogar die Handfläche der Armreliquiarien durchbricht, macht jede weitere Auseinandersetzung überflüssig. Vereinzelt erreicht man durch eine besondere Anpassung der Form an den zu veranschaulichenden Gegenstand, z. B. beim Simeonsreliquiar des Aachener Domschatzes, überraschende Wirkungen (Abb. 701). Sobald man die Frage beiseite läßt, ob konstruktive Glieder der Baukunst, deren folgerichtige Übertragung auf straffere Bildung und klaren Aufbau der Geräte mitunter ausgezeichnet gelingt, auch in der Gerätewelt rein dekorativ verwendet werden dürfen, sobald man sich auf den Handwerksboden stellt und die auch manche Steigerung des zeichnerischen und plastischen Könnens verratende Gediegenheit der Arbeit prüft, hat man für die Mehrzahl der Werke nur Bewunderung bereit. Dieses gilt ebenso von den Goldschmiede-, Schmiede- und Schlosserarbeiten wie von den Werken der Schreiner. Der so außerordentlich wachsende Wohlstand der Städte, die Steigerung der Bequemlichkeitsforderungen der weltlichen Stände an eine gewisse Behaglichkeit des Alltagslebens, die auch in die Bürgerkreise vordringende Prunksucht mit Schaustücken für kirchliche Zwecke wie für die Ausschmückung der Wohnung brachten das Kunstgewerbe zu einer natürlich auch der Übertreibung und Manier nicht entgehenden Entfaltung und ließen es mit Abstreifung eines anfänglich mehr idealistisch-aristokratischen Zuges einen mehr realistisch bürgerlichen Grundton gewinnen.

Die Goldschmiedekunst vollzog mit dem Wechsel des Materials, mit der Verdrängung des auf den Farbenschmuck geradezu angewiesenen Kupfers durch das Silber eine für ihre Formensprache nicht unwichtige Wandlung und trat bei Herübernahme der Formen der Baukunst und



707. Kustodie des Domes zu Cadiz.



708. Der sog. Corvinus-Becher in Wiener-Neustadt.

Plastik bald mit diesen in einen gewissen Wettbewerb. Im Stammlande der Gotik, in Frankreich, ging die Ausführung der kostbarsten Stücke, der Reliquienschreine, zur Nachahmung des gotischen Kirchenbaues in Silber über, dessen Spitzbogennischen mit Figuren besetzt, durch Strebepfeiler oder Türmchen voneinander getrennt wurden. Die zunehmende Beherrschung des Plastischen führte mit der Ausführung zahlreicher Heiligenfiguren in Guß und in Treibarbeit zur freieren Gestaltung der Reliquiare in figürlicher Gruppenbildung (Abb. 701) und zu den mitunter höchst wirkungsvollen Kopf- und Büstenreliquiaren (Abb. 702). Aber auch die weltlichen Stücke, wie Pokale, Becher, Kannen, Tafelaufsätze, Schalen, Becken u. dgl. forderten die

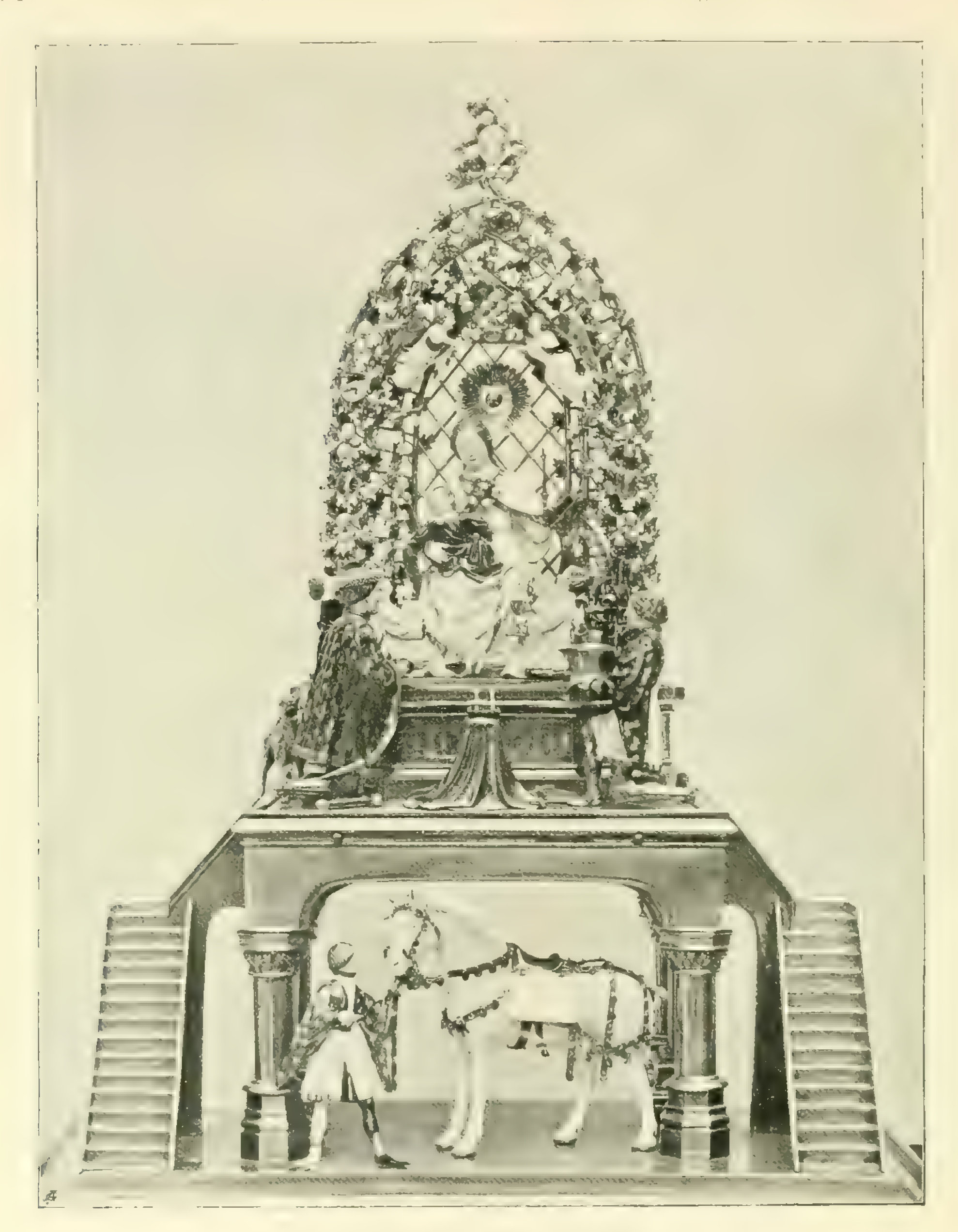


709. Salzfuß im New College zu Oxford.



710. Wiener Schmelzbecher, 15. Jahrh.
Wien, Hofmuseum.

Bildungsgeschicklichkeit der Meister geradezu heraus. Wie bald die Kunst Frankreichs auf die Nachbarländer Einfluß gewann, zeigt außer dem silbernen Flügelaltare der Abtei Floreffe von 1254 im Louvre das stattlichste Werk flandrischer Frühgotik, der Silberschrein der heil. Gertrud in Nivelles, den Nicolas von Douai und Jaquemon von Nivelles von 1272 bis 1298 nach dem Entwurfe des Goldschmiedes und Mönches Jaquemon von Anchin ausführten. Daß Deutschland rasch auf die von Frankreich ausgegebenen Anregungen einging, veranschaulichen die immer noch zahlreichen Schaustücke der deutschen Kirchenschätze, so z. B. das durch wohlabgewogene architektonische Gliederung interessante Kapellenreliquiar zu Aachen (Abb. 706). Bis in die Zeit der Spätgotik erhielt sich die Kirchenform der Reliquienschreine, bei denen endlich, wie am Makkabaerschreine der Andreaskirche in Köln (Abb. 705), die Bauformen unter dem Reichtume der Reliefbilder nahezu verschwinden. Länger behaupteten sie sich bei den Hostienmonstranzen, die vom Turmbaue auf kelchartigem Fuße ausgehen. In Anpassung an die Form der in einem Glas- oder Kristallgehäuse zu bergenden Hostie, die am naturgemäßesten in eine flache, runde Kapsel zwischen zwei Scheiben eingestellt wird, entwickelte sich die namentlich im österreichischen Gebiete lange beliebte Scheibenmonstranz. Die Mehrzahl der spätgotischen Monstranzen wählte aber die senkrecht stehende, turmgekrönte Glaswalze, welche in einen das gotische Strebewerk mit Fialen und Baldachinen nach-



711. Das goldene Rössel in Altötting.

ahmenden Aufbau gestellt wurde. Die als ein besonderes Schaustück durchgebildete Monstranz in Tiefenbronn aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stellte über dem Glasgehäuse sogar eine Abendmahlsgruppe ein. Als ausschließlich spanisches Kirchengerät der Spätgotik muß die Kustodie bezeichnet werden, ein mehrgeschossiges, als sechs- oder achteckiger Turm sich aufbauendes Gehäuse für die Schaustellung der Hostienmonstranz in der Fronleichnamswoche; das älteste Stück dieser Art aus dem Jahre 1458 besitzt der Dom zu Gerona, ein durch geschmackvolle Gliederung ausgezeichnetes der Dom zu Cadiz, während die berühmtesten in Cordoba und Toledo von dem aus Deutschland zugewanderten Enrique de Arphe ausgeführt wurden (Abb. 707). In der spät-



712. Silbergruppe aus Basel. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

gotischen Epoche wurde namentlich der Bürgerstand der stärkste Abnehmer weltlicher Silbergeräte, für deren Zier die Treibtechnik stark in den Vordergrund trat. Als spätgotische Besonderheit dieser Art hat der Buckelpokal zu gelten; eines der kostbarsten Stücke bleibt der sogenannte Corvinusbecher in Wiener Neustadt (Abb. 708), wahrscheinlich die Arbeit eines für Friedrich III. tätigen siebenbürgischen Goldschmiedes. In England entwickelte sich neben ziemlich schlichten Trinkgefäßen mit ursprünglich silbergefaßter Holzschale das Salzfaß zum Schaustück der Tafel, bald auf Tierformen zurückgreifend, bald auch die Buckelbildungen verwertend (Abb. 709). Zwei gotische Schiffe in den Kirchenschätzen von Toledo und Saragossa gehören zu den Seltenheiten spanischen Tafelsilbers.

Zwischen kirchlicher und weltlicher Bestimmung steht die bekannteste Prunkarbeit französischer Hofkunst aus dem Schatze Karls VI., das weltberühmte und zugleich volkstümlich gewordene „goldene Rössel von Altötting" (Abb. 711). Das wunderbar erhaltene Werk besteht aus einem Unterbau aus vergoldetem Silber, in dessen Säulenhalle der Knappe mit dem die Benennung des Stückes veranlassenden Rosse steht. Auf diesem Unterbau thront in einer mit emaillierten Rosen geschmückten Laube die Madonna mit dem Christuskinde, dem sich die heil. Katharina verlobt, indes in gleicher Höhe die beiden Johannesknaben knien. Eine Stufe tiefer kniet Karl VI., hinter dem sein Hund sichtbar ist, vor einem Betpulte; ihm gegenüber ein Ritter mit dem silbernen Stechhelm des Königs. Plastik und Farbe vereinigen sich zu einer unvergleichlichen Wirkung, die im Bildnisse des Königs, in der Zeittracht und in der Tierbeigabe das realistische Streben der Zeit klar erkennen läßt. Am Neujahrstage 1404 hatte Karl VI. dies Kleinod von seiner Gemahlin Isabella zum Geschenk erhalten, bald aber seinem Schwager Herzog Ludwig von Bayern verpfändet, der es spätestens 1413 nach Bayern brachte. Die naturtreue Beigabe der Stifter, die auch ein von Karl VI. und Isabella verehrtes anderes goldenes Marienbild zwischen den Heiligen Georg und Elisabeth bot, erhielt sich bei ähnlichen Stücken französischer und burgundischer Goldschmiedekunst bis zu der von Karl dem Kühnen 1471 dem Dome zu Lüttich geschenkten goldenen



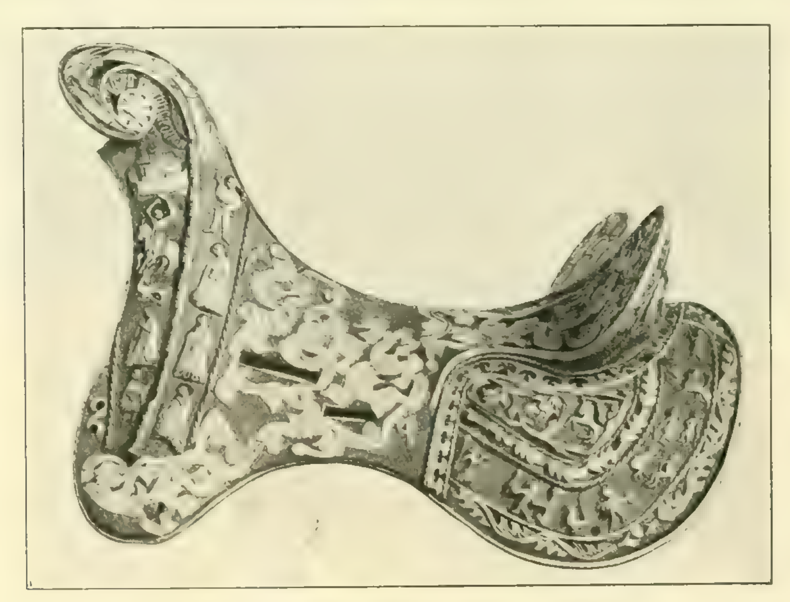
713. Schmelzplatte im Louvre.
14. Jahrh.



714. Schlesische Zunftkanne aus Zinn.
Um 1500.

Gruppe. In der Technik des goldenen Rössels ist auch der sogenannte Kalvarienberg des Domschatzes zu Gran gehalten.

Die Frühgotik gewann dem Kupferschmelze durch das schon dem Nikolaus von Verdun bekannte Verfahren, vergoldete Figuren mit kunstvoll eingestochener und meist rot ausgeschmolzener Innenzeichnung auf blauen, in Italien mitunter auf schwarzen Grund zu stellen, erhöhte künstlerische Wirkung ab. Meisterlich handhabte diese Technik eine Wiener Goldschmied, der zwischen 1322 und 1329 den Verduner Altar ergänzte. Mit dem Aufsetzen des Grubenschmelzes auf Silber statt auf Kupfer war die erste Stufe des Silberschmelzes gewonnen, dessen blauer Grund durch-



715. Prunksattel König Wenzels IV. von Böhmen.
Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, XV. Bd.)



716. Messingkronleuchter in Kolberg um 1424.



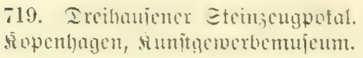
717. Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Kolin von 1485.

sichtig wurde. Als ein Fortschritt ist das kunstvolle Verfahren des Tiefschnittschmelzes, des Silberschmelzes auf Relief zu betrachten. Der von Nikolaus IV. nach Assisi geschenkte Kelch des Sienesen Guccio (1288—1292) ist das älteste Werk gotischen Silberschmelzes, der in dem 1338 durch Ugolino

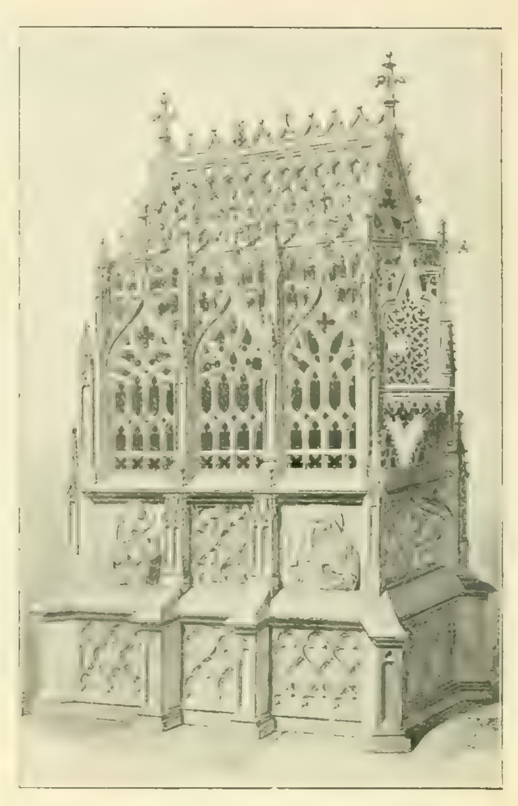


718. Jagdszene. Elfenbeinrelief.





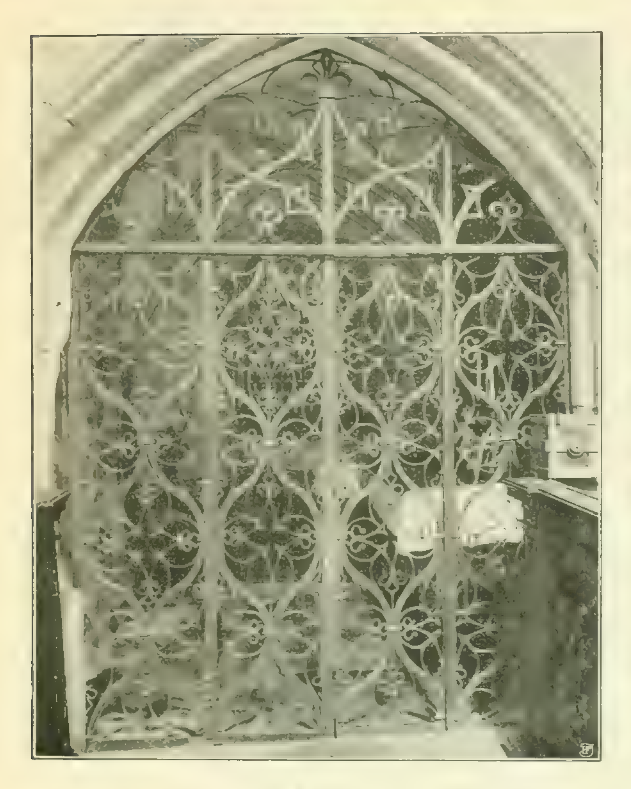
719. Dreihausener Steinzeugpokal.
Kopenhagen, Kunstgewerbemuseum.

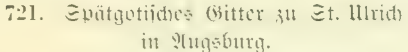


720. Holzreliquiar der Spitalskirche in Salzburg.
(Heider-Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmale.)

di Vieri geschaffenen Silbergehäuse für das blutbefleckte Kelchtuch vom Wunder von Bolsena (Dom zu Orvieto) eine bewundernswerte Höhe erreichte. Die oberrheinische Goldschmiedekunst verwertete den Silberschmelz auf Relief schon am Beginn des 14. Jahrhunderts meisterlich bei dem Silberschreine der Greta Pfrumbom aus Speier für das Kloster Lichtenthal und in der Baseler Kreuzigungsgruppe des Berliner Kunstgewerbemuseums (Abb. 712). In Wien, wo der Silberschmelz 1337 bei einem Klosterneuburger Kelche Verwendung fand, behauptete er sich bis ins 15. Jahrhundert; bis in den Klosterschatz von Wadstena in Schweden lassen sich die Silberschmelzwerke verfolgen. An dem Sockel des zu den ersten Meisterwerken französischer Plastik gerechneten silbernen Marienbildes, das 1339 die Witwe Karls IV. Jeanne d'Evreux nach St. Denis schenkte, finden sich die frühesten datierbaren französischen Silberschmelzplatten ohne Relief. Wie vorzüglich die Pariser Goldschmiede den Tiefschnittschmelz beherrschten, zeigen außer einer Silberkanne im Kopenhagener Museum namentlich mehrere runde Bildplatten im Louvre (Abb. 713). An dem goldenen Rössel in Altötting fand das Schmelzwerk auf runder Plastik Verwendung und trat zum ersten Male der Malerschmelz auf, der am Ausgange des Mittelalters den Silberschmelz ablöste und namentlich in Oberitalien gepflegt wurde. Flandrischer Malerschmelz kam unter Friedrich III. auch in Wien zu Ansehen (Abb. 710), während der am Corvinusbecher vortrefflich verwertete Filigranschmelz in Ungarn sich ausgesprochener Bevorzugung erfreute.

Die Elfenbeinschnitzerei, welche im 14. Jahrhundert namentlich in Pariser Werkstätten betrieben wurde, befaßte sich außer der Anfertigung von Madonnenstatuetten und Reliefs der





721. Spätgotisches Gitter zu St. Ulrich in Augsburg.



722. Sakristeitür zu Bruck a. d. Mur.
(Heider Eitelberger, Mittelalterl. Kunstdenkmale.)

Klappaltärchen mit der Verzierung von Kämmen, Schmucktästchen, Spiegelkapseln, Messergriffen, Jagdhörnern, ja sogar von Holzsatteln (Abb. 715), wofür gern Szenen aus dem höfischen und Ritterleben, aus den Lieblingsbeschäftigungen dieser Kreise und den Dichtungen jener Tage gewählt wurden (Abb. 718). In Italien stellen die Arbeiten aus der Venezianer Werkstatt der Embriachi eine Besonderheit des 15. Jahrhunderts dar.

Für die Anfertigung kirchlicher und weltlicher Geräte erwiesen sich auch Gelb- und Zinnguß recht verwendbar. Niederländische und norddeutsche Gießer haben manch schönen Taufkessel, Standleuchter, Adlerpulte u. a. angefertigt. Als Neuschöpfung der Spätgotik sind die auch in die Wohnräume Aufnahme findenden Armkronleuchter zu betrachten (Abb. 716). Becken, Schüsseln, Mörser, Waschgefäße, Kaminböcke und ähnliches Kleingerät stellten andere dankbare Aufgaben. Als vornehmste Eigenartleistung des Zinngusses ist das böhmische Taufbecken zu betrachten, dessen glockenähnlicher Kessel auf drei schlanken Füßen ruht; Beispiele dieser Art sind in Prag, Tabor, Königgrätz, Kolin erhalten (Abb. 717). Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts gewann der Zinnguß auch auf die Veredelung des Tafelgeschirres und der Trinkgefäße, namentlich der mit Heiligenfiguren gezierten Zunftkannen (Abb. 714), Einfluß.

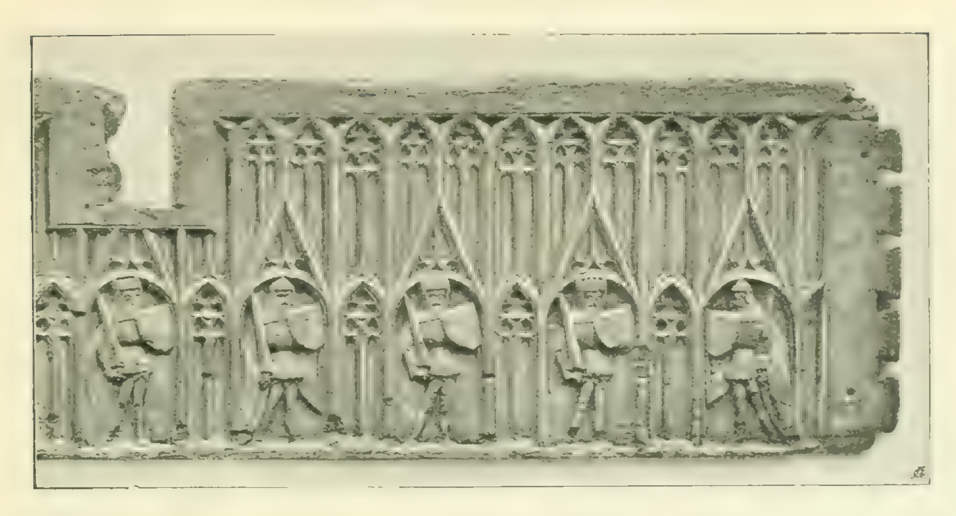
Die Kunsttöpferei hat zunächst in der Herstellung des Fliesenbelages der Kirchen sich versucht, der bald einfache geometrische Muster, bald Rautenwerk, Tiere und figürliche Darstellungen bot, und namentlich in alten Zisterzienserkirchen in vornehmer Einfachheit üblich war. Vom 14. Jahrhundert herauf kann man grünglasierte Kacheln mit Reliefzier verfolgen, deren sich vervollkommnende Herstellung die Hafnerei der Ausführung solcher mehrfarbigen Prachtstücke gewachsen zeigt, wie sie der berühmte Ofen von 1501 auf Hohensalzburg bietet. Für die Gefäßtöpferei der



723. Kronleuchter im Dome zu Augsburg.

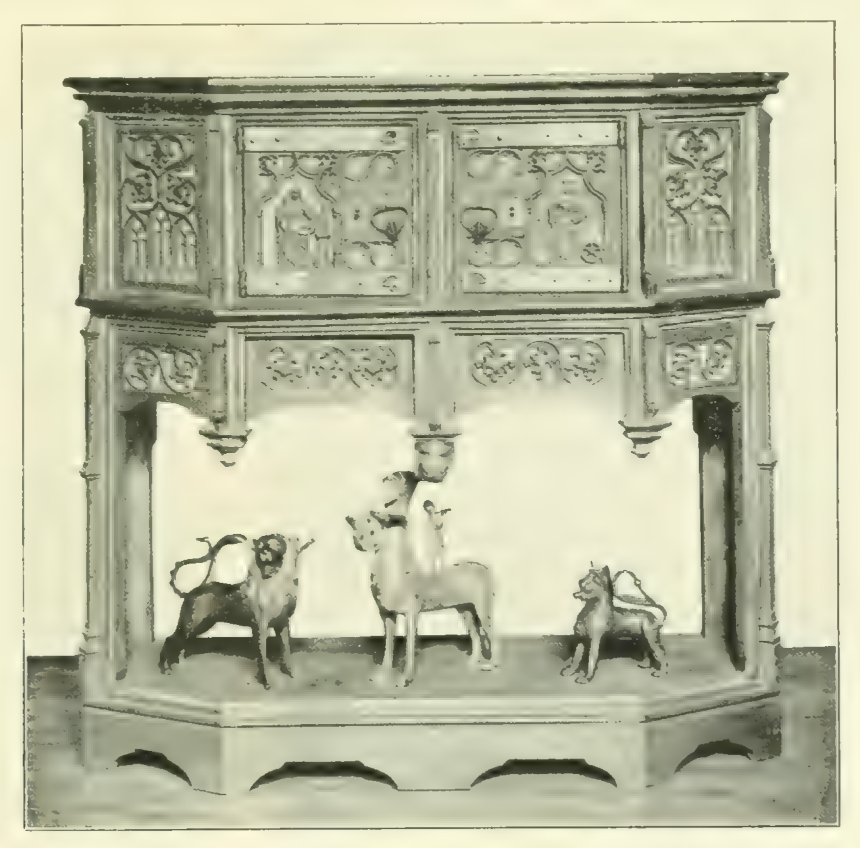
gotischen Zeit bleibt besonders beachtenswert das Steinzeug von Dreihausen in Hessen, violett-braune, steinharte Gefäße aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Abb. 719).

Zur künstlerischen Durchbildung des Eisens boten zunächst Beschläge, Schlösser und Gitter die abwechslungsvollste Gelegenheit. Die dünn ausgeschmiedeten Blattendungen der Angelbänder wurden mit Durchbrechungen und später mit Ausbuckelungen belebt, die in Deutschland meist beilförmig geschweiften Schloßplatten, die Klopfer und Griffe an durchbrochenen Anschlagsplatten geschmackvoll verziert. Die Gitter Frankreichs, Spaniens und Westdeutschlands bevorzugten senkrechte Reihung der vierkantigen, auch gewundenen Eisenstäbe mit sparsamer Querverbindung, jene Ostdeutschlands die Kreuzung der Stäbe, die auch bei den Rautengittern der Sakramentshäuschen beliebt war. An dem um 1470 entstandenen schönen Abschlußgitter zu St. Ulrich in Augsburg (Abb. 721) begegnen jene bei den Italienern beliebten Vierpaßnetze, die Frankreich schon vor Italien gekannt und an England weitergegeben hatte. Eine Meisterleistung spätgotischer Schlosser- und Schmiedekunst ist die Sakristeitür zu Bruck a. d. Mur, von deren mit blauem und rotem Pergament unterlegten Rautenfeldern die abwechslungsreichen Zieraten sich wirkungsvollst abheben (Abb. 722). Die französischen Schlösser betonten weniger das Rautenwerk, sondern bedeckten die rechteckigen Schloßplatten und Angelbänder mit Maßwerk, Giebeln und Baldachinen und ließen sogar Heiligenfiguren in runder Plastik aus vollem Eisen herausmeißeln. Die roma-



724. Französisches Truhenbrett um 1400. Wien, Sammlung Figdor.

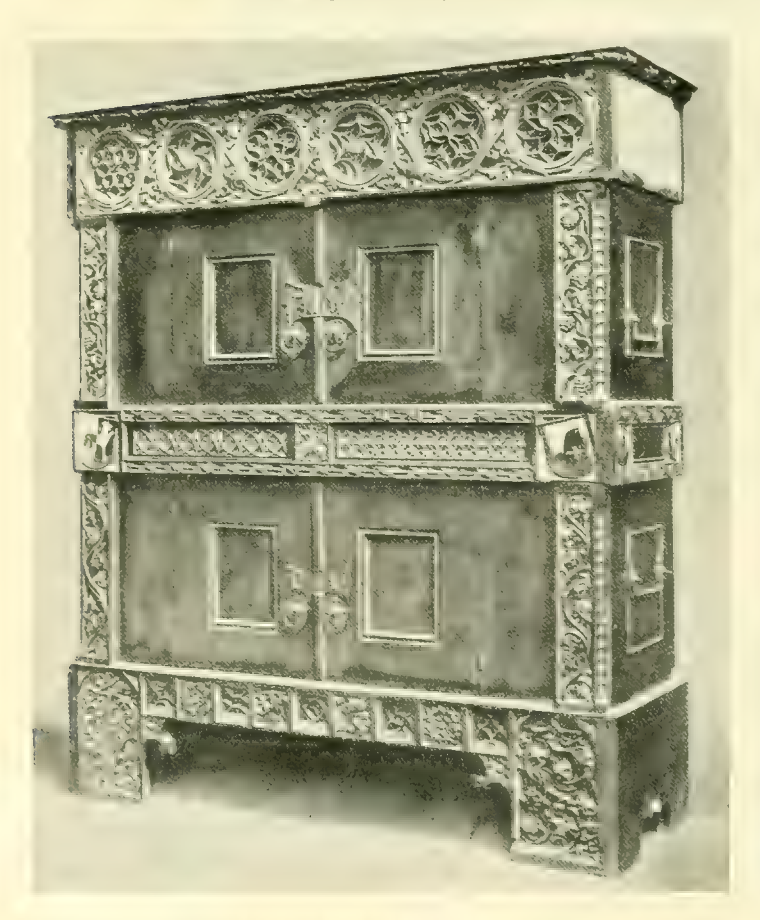
nischen Leuchterkronen lebten noch in manch spätgotischer Umwandlung weiter, ob nun das Türmchenmotiv wie im Magdeburger Dome beibehalten wurde oder die Lichtarme als kühn geschwungene Zweige strahlenförmig von einer Mittelfigur, beziehungsweise von einem bald



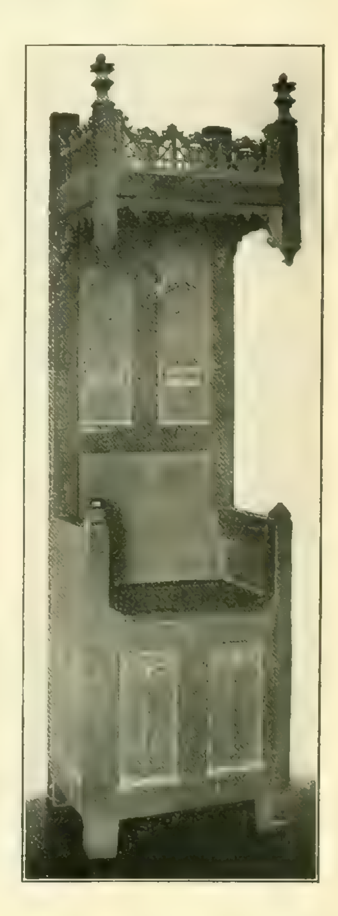
725. Rheinischer Stollenschrank des 15. Jahrhunderts.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.



726. Georgstruhe in Ypern. Um 1400. (Phot. J. B. Dugardyn.)



727. Schrank von J. Syrlin von 1465.



728. Lehnstuhl mit Überbau. 15. Jahrh. Paris.



729. Ledertasten aus Basel, 14. Jahrhundert.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

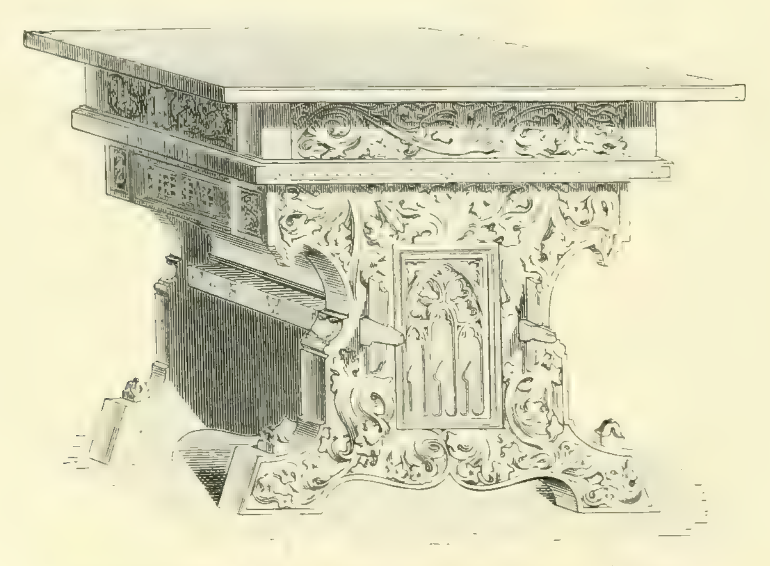
mehr, bald weniger reich gegliederten Mittelgehäuse ausgriffen, das z. B. im Ostchore des Augsburger Domes (Abb. 723) am Beginn des 15. Jahrhunderts im Geiste der Turmarchitektur sich entwickelte. Neben der um 1470 von einem Meister Massys ausgeführten Brunnenlaube am Antwerpener Dome mit ihrem naturalistischen Zweig- und Astwerke ragt als besonderes Schaustück spätgotischer Kunstschlosserei die 1509 vollendete, ursprünglich einer anderen Bestimmung dienende schmiedeeiserne Kanzel in Feldkirch (Vorarlberg) hervor, deren Oberbau sich bis auf die umgebogene Spitze fast in einen Wettbewerb mit dem Krafftschen Sakramentshäuschen der Nürnberger Lorenzkirche einzulassen scheint und durch die Einstellung der bemalten Holzfiguren der Mannalese anziehend belebt ist.

Ein großes Feld der Betätigung fand die Kunsttischlerei der Gotik bei der Herstellung von Ausstattungsstücken der Kirche und des Wohnraumes. Hölzerne Reliquiare, die in ihrer Anlage wie jenes der Spitalskirche in Salzburg (Abb. 720) ziemlich engen Anschluß an den Kirchenbau selbst suchen, sind selten. Die Form des romanischen Giebelschrankes behauptete sich mit Ansätzen des neuen Stiles auch bei den frühgotischen Sakristeischranken, wie in Brandenburg oder Noyon. Die Vorderseiten gotischer Truhen wurden mit Spitzbogenreihen und Maßwerkmotiven geziert und wohl auch durch Einstellung von Heiligen- und Rittergestalten in den Spitzbogennischen belebt (Abb. 724). In Westflandern entstanden wahrscheinlich die mit der bekannten Drachentöterszene geschmückten Georgstruhen, die in dem von Ypern aus auch mit Möbeln versehenen England viel Beifall fanden (Abb. 726). Für England sind die Schränke mit durchbrochenen Maßwerkfenstern in der Vorderwand charakteristisch. Namentlich seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts vollzog sich ein Umschwung im Möbelbau, der von der Kastenmöbelform zu Rahmenwerk und Füllung überging, mit ersterem die Schauseite klar zu gliedern vermochte und in der anderen eine geschützte Unterbringungsmöglichkeit für die zum gegebenen Ziermittel der Kunsttischlerei vorrückende Schnitzerei fand. Neben den verschiedensten Formen der Spitzbogen- und Maßwerkmotive verwertete letztere gern das aus Hohlkehlen mit bandartig aufgerollten Enden sich entwickelnde Faltwerk, begnügte sich in Frankreich, England und den Niederlanden mit sparsamer Anbringung des Pflanzenornamentes, das in Deutschland selbst auf die Hausmöbel herübergriff, und erübrigte höchstens an den Schauseiten norddeutscher Brettertruhen Raum für figürliche Darstellungen. Durch Hebung des nicht mehr durch einen Deckel, sondern vorn durch Türen zu öffnenden Kastens wurde die Truhe nach Passieren der in England beliebten Übergangsform des Truhentisches zum Stollenschranke, der sich sogar erkerartig aufbaut (Abb. 725). Die flandrischen zweitürigen Schränke erhielten an allen freistehenden Wänden entsprechende Füllungen, bei den norddeutschen blieben die Seitenwände glatt. Bei den süddeutschen Möbeln, als deren Prachtstück

der große viertürige Schrank gilt (Abb. 727), begünstigte die Verwendung des Weichholzes die Flachschnitzerei, deren Ornamente bei flacher Aussprengung des dann dunkel bemalten Grundes scharf umschnitten in lebhafterer Färbung sich abheben; aber auch bei Benützung des Eichenholzes am Rhein und in Westfalen oder des Nußholzes in Spanien verstand man den Flachschnitt wirkungsvoll zu handhaben. Die Form des Kastensitzes mit erhöhter Rücklehne und Baldachin war noch im 15. Jahrhundert bei den Lehnstühlen (Abb. 728) beliebt. Die Tische erfuhren namentlich im Süden mannigfaltigste Gestaltung: zwei geschweifte, durch ein Querholz verbundene Bretterstützen tragen einen rechteckigen Kasten und die darauf ruhende, nicht selten zusammenklappbare Tischplatte (Abb. 730). Zunächst wurden die erhöhten Kopfwände der Bettstellen mit Schnitzwerk verziert; später kam der hölzerne Betthimmel mit hochgeführten Kopf- und Fußwänden in Aufnahme.

An den Bucheinbänden und an der Anfertigung von Bezügen der Koffer, Kästchen und Behältnisse für Altargeräte, Reliquiare und kostbare Hausratsgegenstände entwickelte sich die Technik der Lederarbeiten hauptsächlich durch Blindpressung mit Metallstempeln und durch Treiben des Leders (Abb. 729), dessen durch Kitthinterlegung gehobenes Relief auf geschnittenen und gepunzten Lederbänden aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts oft feinen Geschmack bekundet und manch Motiv den Holzschnitten und Kupferstichen der Zeit entlehnt.

Dieses glänzende Hervortreten des Kunsthandwerkes am Schlusse des nordischen Mittelalters läßt an einen Kreislauf in der Entwicklung der nordischen Kunst denken. Wie am Anfange, so beherrscht nicht minder am Ende der Periode das Kunsthandwerk die gesamte künstlerische Tätigkeit. Die hervorragende Stellung des Kunsthandwerkes in der letzten Zeit der Gotik übte aber auch auf die Kunst der folgenden Periode, besonders in Deutschland, einen gewichtigen Einfluß. Dem Kunsthandwerke war es vorbehalten, die neuen (der italienischen Renaissance entlehnten) Formen auf dem heimischen Boden einbürgern zu helfen. Es hat diese Aufgabe nach besten Kräften gelöst, es konnte sich aber von der Weiterwendung gotischer Formen nicht vollständig lossagen und hat so dazu beigetragen, daß Anklänge an den gotischen Stil noch lange in der folgenden Kunstperiode nachhallen.



730. Gotischer Tisch im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Orts-, Personen- und Sachregister.

Die Sterne an den Ziffern weisen auf die Abbildungen hin.

Aa. Roman. Kirche 162.

Aachen. Elfenbeinrelief der Münsterkanzel 74. — Evangeliar Karls d. Gr. 104. — Evangeliar Ottos III. 109. — Grashaus 382. — Skulpturen dess. 445. — Kaiserpfalz 100. — Kanonikatshaus romanisch 214. — Kapellenreliquiar *491, 493. — Kronleuchter 256, 265. — Kuppelreliquiar bzw. *72. — Münster 96, *97, 98, 140, 321. — Bronzegitter dess. 97. — Mosaiken dess. 97, 102, 242. — Rathaus 383. — Roman. Reliquienschreine 255, *264, 267. — Silberrelief d. Münsterkanzel *116. — Simeonsreliquiar *488, 491. — Weihwasserkessel 114. — Wibert, Goldschmied *265, 267.

Aarhus. Dom 329.

Abarzuza. Span. Zisterzienserkloster 185.

Abbeville. Evangeliar 104.

Abo. Dom 329.

Achmed-Ibn-Tulun-Moschee 57, 79.

Adalia. Kuppelbasilika 9.

Adelhausen. Kloster. Malereiteppich *484, 486.

Adlerpulte 432, *433, 499.

Admont. Evangeliar 247. — Huttenbuch *284. — Riesenbibel 247.

Agen. Jakobinerkirche 332, St. Caprais 167.

Aguilar. Sta. Maria de, Zisterzienserkloster 185.

Ahil. Große Kirche 65.

Ahrweiler. Kirche 317.

Ajasin. Felsenkirche 15, *16.

Aix. Kreuzgang 179.

Akanthus 13, 18, 84, 150, 162, 248.

Akroterien 42.

Alablastern 430.

Alae 4.

Albero, Baumeister 141.

Alby. Kathedrale *294, 296, 352.

Alcala de Henares. Bischofspalast 372.

Alcobaça. Zisterzienserkloster 187. Portal dess. 357.

Alcuinsbibel 106, *107, 108.

Aleman, Juan, Bildhauer 428.

Alexandrien. Katakomben 26. — Elfenbeinschnitzerei 55, 56, 74. — Ziegelbau 12.

Alhambra s. Granada.

Alpais, Goldschmied 268.

Alpirsbach. Klosterkirche 132, 136. — Rundpfeilerwand *266, 269.

Alsfeld. Rathaus 382.

Altar roman. *240, *241, 255, *256.

Altarschrein 450 — 452, *456, *457.

Altartafel Heinrichs II. *258, 259, 267.

Altbunzlau. Wandgemälde *238.

Altenberg. Zisterzienserkirche 316, 333. — Fürstengräber ders. 444. — Glasgemälde ders. 474.

Altenberg a. d. Lahn. Prämonstratenserinnenkloster. Lesepultdecke 488.

Altenstadt. Roman. Kirche 146, *151.

Altomünster. Roman. Perikopenbuch 248.

Altötting. Gold. Rössel *494, 495, 496, 498.

Alvastra. Zisterzienserkloster 162.

Amalfi. Dom: Erztür 72, 189. — Kanzel 192.

Ambo *32, *33, 34, 200.

Amiens. Grabdenkmäler 426. — Kanzel 444. — Kathedrale *272, *274, 291, *292, 293, 294, 315, 352. — St. Johann, Prämonstratenserkloster, Missale 477. — Skulpturen 418, 420, *422, 423, 435, 439.

Amr-Moschee *79.

Amsterdam. Liebfrauenkirche 298.

Anagni. Zisterzienserkirche 339.

Anaplus. Michaelskirche 50.

Anba Bischoi. Klosterkirche *6.

Anba Schenute. Klosterkirche 6, 169. — Majestas domini 68.

Anchin, Jacquemon v., Goldschmied 493.

Ancona. S. Ciriaco 202.

Andaval. Konstantinskirche 13, *15. — Malereireste 68.

Andernach. Kirche 142. — Rheintor 377. — Stein 160.

Angelsachsen 95, 98, 103.

Angermünde. Got. Taufbecken 449.

Angers. Kathedrale 175, 285, 294. — Skulpturen 414. — Teppiche *487, 488.

Angoulême. Kathedrale 167, 174; Fassadenschmuck 228, 231.

Ani. Kathedrale 62.

Anklam. Nikolaikirche 317.

Ankyra. Kirche, frühchristlich 3. — Tempel der Roma und des Augustus 3.

Annaberg. Annakirche 282, 323.

Ansegis, Bauleiter in Aachen 100.

Antependium. 197, 239, *240, *241, 255, *258.

Anthemios s. Tralles.

Antinoe. Apsis des Deir Abu Hennis 169.

Antiochien. Elfenbeinschnitzerei 55. — Ziegelbau 12.

Antonius, Baumeister 349.

Antwerpen. Bibel des Konrad v. Vechta 484. — Brunnenlaube 503. — Kathedrale 298, *299. — Kreuzigungstafel aus Utrecht 471. — Lukasbruderschaft 454. — Krönung d. heil. Barbara *283.

Apengeter, Hans, Erzgießer 450.

Aphrodisias, Venustempel 3.

Appelman, Peeter, Baumeister 298.

Aquileja 247. — Baptisterium 57. — Mosaiken frühchristl. 36. — Langobard. Skulpturen 94. — Wandgemälde 233, 247.

Arabeske *84, 85, Taf. VII, 92.

Arbona. Zisterzienserkirche 339.

Architrav 5, 13.

Archivolte 5.

Arcosolium 26.

Arendsee. Pfarrkirche 158.

Arezzo. Pfarrkirche *201, 202, 203.

Arkaden, frühchristl. 11, 42, *49, 52, 62, 63, roman. 120, *122, *124 — 126, 127, *128 — *132, 133, 137, 139, 142, 143, 144, 146, 147, 160, 165, 170, 178, 185, *186, *195 — 197, *199, *200, 202, *203—*209, *212 bis *215, 231, 269; gotisch 271, *272, 275, 276, *285, *286, *300, 301 bis 303, 326, 332, *346—350, *355, 357, 361, 391, *392, 393, 396, *399, *402, 406, 407, 408, *414, *415; mohammedanisch 78, *79, 83, *88—*92.

Arkadenpfeiler 120, *122, 123, *124, *125, 139, 178, 271, *300, 301, *303, *304, 396, *399.

Arles. St. Trophime: Kreuzgang daselbst 179, *181; Skulpturen *228, *230, 414. — Sarkophage frühchristl. 41. — Wandgemälde 242.

Armenbibel. Bilderhandschrift 457, 481.
Armkronleuchter 199, *500, 501, 503.
Armreliquiarien 191.
Arnheim 298.
Arnold, Baumeister in Köln 315, 316, Meister aus Westfalen 364, 365, *367.
Arnstadt. Grabmäler 440, 442.
Aroche, Enrique de, Goldschmied 494.
Arques. Burg 202, *204.
Arras. Bildwirkerei 488. — Jesuitenkirche got. 337. — Matthias, v., Baumeister 283, 321.
Arsago. Baptisterium *195, 196.
Arsenalbibel 476, *477.
Arundel-Psalter 478, *479.
Artesonádo-Decken 92.
Asburnham-Pentateuch 22, *23.
Asche, Simon van, Baumeister *380.
Assisi. Franziskanerkirche 341. — Kelch des Guccio 497.
Aethelwold-Benediktionale 111, *112.
Athos. Kloster *61, 67. — Malerbuch vom Berge Athos *65, 66, 67. — Malereien 67; Taufe Christi *65, 66.
Atrium (Vorhalle, Vorhof) 4, *5, 8, 11, 12, 13, 15, 16, 19, *33, 34, 46, *50, 63, 96, *97, 119, 132, 133, *134 bis *139, 141, 145, 147—*149, 151, *153, *157, 166, 170, *172, *175, 178, 181, *188, *189, *196, 197, 198, 241—243, 295, 435.
Augsburg. Dom: Bischofsstuhl *267, 269. — Bronzereliefs der Türe *225. — Glasmalerei *245. — Kronleuchter got. *500, 501, 503. — Portalskulpturen 438. — St. Ulrich: Gitter *199, 500.
Aumale, Herzog v., Gebetbuch 478.
Aussig. Stadtkirche 323.
Autun. Kathedrale 171, 172, *176, 182; Portal 231. — St. Lazaire 167. — Stadttor, röm. 171, *176.
Auxerre. Kathedrale 295. — Glasgemälde ders. 474.
Avignon. Buchmalerei 478. — Malerei 469, 473, 478. — Notre Dame 171, 454. — Papstburg 360, 363, 454. — Wandgemälde 454. — Wilhelm v. A., Baumeister 379.
Avila. Kathedrale 182, *184, 187. — S. Pedro 182, *183. — S. Vicente 182. — Stadtbefestigung 209, *210.
Avioth. Totenleuchte 296, *298.

Baalbeck. Doppelchor 6. — Hofapsiden 169.
Babel. Turmbau 283.
Backsteinbau, 12 ff., 49, 59, *62, 79, 81, *82, 83, 86, *87, *88, 98, 155—160, 180, *188, 189, 271, 298, 320, *323 bis *330, *331, 339—*342, 367, 370, *371, *372, 377, 382, 386, 402, *403, 407, 447, 458.
Badenweiler. Totentanzbilder 458.
Bäder 375.
Baerze, Jakob de, v. Dendermonde, Bildhauer 428, 433, 463.
Bagdad. Grab d. Zobeide 82.
Bagno de Mare. Sz. Steinkirche *190.
Baldachin, got., 276, *278, 383, 393, 403, 428, 446, 473, *490, *491, 493, 500, *502, 504.
Balier, Heinrich d., Bau- und Steinmetzmeister 445, 446, *450.
Bamberg. Bilderhandschriften 106, *107, 246, 248. — Dom 146, 150, *152, 223, 287. — Elfenbeinschnitzereien der Handschriften 114. — Maler Johann v. 455. — Mantel Heinrichs II. 252. — Michaelskirche 146. — Paramente 252. — Passionsaltar 465. — Reiterstatue *437. — Skulpturen 223, 435, *436, *437, 438.
Baños, S. Juan Bautista 94, 95, *96.
Baptisterium 17, 21, 36, 46, 51, Taf. IV, 57, *195, 196, 202.
Barbarossa. Porträtbüste *265, 267.
Barcelona. Casa Consistorial 411. — Casa de la Deputacion 411, *417. — Kathedrale 352, 353. — Kreuzgang *352, 353. — Sta. Maria del Mar 353. — S. Pablo del Campo 181.
Bardowiek. Got. Taufbecken 449.
Bari. Dom mit Krypta 190, 192. — Kastell 370, *371.
Bartûk-Moschee 79, 83.
Barneby, John, Maler 457.
Basel. Altartafel *258, 259, 267. — Kanzel 444. — Kloster 331. — Kreuzigungsgruppe *495, 498. — Lederkasten got. *503, 504. — Münster 144, *148, 198, 311. — Galluspforte dess. 223. — Grabmal d. Königin Anna 443. — Wandgemälde d. Krypta 457. — Rathaus 383. — Spalentor 377. — Teppiche 460, 489.
Basilianer 75, 189.
Basilika *3, 4, *5 ff, *32 ff., 46 ff., 79, 94, 95, 98 ff., 119 ff., 163, *190 ff., 197, *198, 355; flachgedeckt 11, 16, 94, *96, 123, *128, 129, *130, 133, 135, 145, 148, 152, 160, 168, 170, 171; gewölbt 11, 16, 123 ff., 144, 152, 155, 156, 168, 170, 171, 172 ff., kreuzgewölbt *123 — *126, 144, 152, 169, 178, 179, *195, 197; kuppelgedeckt *11 ff.; tonnengewölbt *123, 170—173, *175; zentralisierend 198, *199, 201, 202.
Basis, attisch 120, *121, 126.
Bataille, Nicolas, Teppichwirker in Paris *487, 488.
Batalha. Klosterkirche *354, *355, 356. — Capellas imperfeitas 357.
Baubetrieb 12, 80, 93, 100, 280. *282, *283, *284, 358, 367.
Bauherrnmonogramme 51.
Bauhütten 282, *283, *284, 414.
Baukommissionen 282, 344, 345, 350.
Baumeisterbüsten 283, *284.
Baumgartenberg. Zisterzienserkirche 150.
Baumodelle 100.
Bauprogramm 12.
Baurechnungen 282.
Bauzeichnungen 99, *101, *282, *283.
Bayeux. Kathedrale 295. — Teppich 252, *255.
Bayonne. Kathedrale 294.
Beaulieu. Abteikirche 168.
Beaumetz, Jean de, Maler 463.
Beaune. Hospital 391. — Notre Dame 167.
Beauneveu, André, Bildhauer u. Maler 426, 427, 454, 478.
Beauvais. Kanzel 444. — Kathedrale 291, 294, 315. — Stadttor 377. — St. Etienne 284. — St. Lucien, Abteikirche 286.
Bebenhausen. Zisterzienserkloster 333.
Bec. Kloster 302.
Beffroi 380, *381.
Begetjö Kosu. Frühchristl. Kirche 14, 95.
Belem. Kloster *355, 356, 357.
Bellechose, Henri s. Brabant.
Bellefontaine. Kapelle 284.
Bemalung der Architekturteile 213, 278, 423.
Benediktbeuern. Liedersammlung 249.
Benediktiner 99, *101, 106, 117, 137, 181, 185, 267, 332, 333.
Berchfrit *202, 203, 208, 213, 358, 359.
Berengar, Schreiber und Buchmaler 106.
Bergburgen 204.
Bergen. Apostelkirche 329.
Bergier, Hugo li, Baumeister 294.
Berlin. Baseler Kreuzigungsgruppe *495, 498. — Elfenbeinbüchse frühchristl. *45. — Elfenbeinreliefs, frühchristl. 26. — Gebetbuch d. Maria von Geldern 481. — Goldkreuz v. Herford 259. — Goldschmiedearbeiten 259, 260. — Lederkasten, got. *503, 504. — Ottobeuerner Brevier 250. — Schatzbuch v. Trignn 476. — Stollenschrank *501, 503. — Tafelbilder *240, *241, 468, *469. — Totentanzbilder 458.
Bern. Hüttenbezirk 283. — Königsfeldener Antependium * 483, 486.
Bernay. Klosterkirche 169, 179.
Bernwardskreuz 255, *257.
Bernwardsleuchter 256, *257.
Bernwardssäule 224.
Berry, Herzog Jean von, Bilderhandschriften *360, 478. — Schloßbauten 361.
Berthold, Schreiber u. Buchmaler 247, *248, *249. — Maler i. Nürnberg 464.
Bertram, Meister d. Grabower Altares 451, *457, 469.
Bethlehem. Geburtskirche 10. — Mosaiken ders. 68. — Symbolisierung ders. *68, 70.
Bett got. 504.
Bettelmönche 317, 330, 333, *340, *341, 356.
Beverley. Kathedrale 303.
Bibelhandschriften 22, *23, *24, *68, 69, 70, 103, *104, 106, *107, 108, 111, 476, *477, 481, *482, 483.
Bibi-Chanim. Medresse u. Moschee 82, *83.
Bibliothek *61, 389, *391, 393, *395.
Biburg. Klosterkirche 136.
Bjernede. Roman. Kirche 161.

Bilderbibeln 43, 69, 102, 106, 247 ff., 283, 458, *476. *477 478. 481, *482, 483.
Bilderstreit 59, 68.
Bildertafeln 103.
Bilderwand 67.
Binbirkilisse. Kirchenruinen 13 ff. — Oktogon 15, 50.
Biscaglia. Tafelbilder 240.
Blatna. Wandgemälde der Burgkapelle 458.
Blay, Pedro, Baumeister 411.
Blocq, Johann du, Jesuit, Baumeister 337.
Blois. Schloß 361.
Bogenfries *123, 155, *159, 197, *205, *208, 325.
Bogenpfeiler *124, *125.
Bogenprofil, got. 274, *275.
Bogolinbow=Kloster. Maria-Hilf-Kirche 63.
Bologna. Engl. Chormantel *183, 185. — Haus der Notare 408. — Loggia dei Mercanti 408. — S. Francesco *340, 341. — S. Petronio *346, *347, 349, 350, 352. — S. Pietro e Paolo 197 — Torri Garisenda u. Asinelli *211.
Bonn. Münster 142.
Bonneuil, Etienne de, Baumeister 329.
Book of Kells 103.
Boppard. Kirche 142.
Bordeaux. Kathedrale 296. — Portalschmuck 425. — Stadttor *377. — Turm 296.
Borgoña s. Vigarni.
Borgund. Holzkirche 163.
Bornholm. Rundkirchentypus 161, *163.
Boschaud. Zisterzienserkirche 173.
Bosra. Kirche, frühchristl. 15.
Bourges. Haus des Jacques Coeur 361, 455, *461; Plafondmalerei dess. 455, *461. — Kathedrale 290, 294, 352. — Glasgemälde ders. 474. — Grabmäler 426, 427. — Krypta 290, 427. — Skulpturen 420, 425, 426, *427.
Bozen. Pfarrkirche: Portallöwen 149. — Turm 319, *323.
Brabant, Henri Bellechose v., Maler, 463. — Johann v., Erzgießer 449.
Braisne. St. Yved 287, 310.
Brandenburg. Dom: Krypta 159. — Katharinenkirche 325, *330. — Sakristeischrank 503. — Roland 447.
Braunau. Got. Turm 319.
Braunsberg. Artushof 394.
Braunschweig. Bronzelöwe *224, 225. — Dankwarderode 204, 206, 207, 208. — Dom 132, 156, 159, 206. — Giebelskulpturen d. Andreaskirche, 441, *443. — Grabmal Heinrichs des Löwen 220, 222, 223. — Holzkruzifix 227. — Siebenarmiger Leuchter 256, *258. — Fachwerkhäuser 403 *405. — Paramente 254. — Pfarrbibliothek bei St. Andreas 393, *395. — Portalskulpturen der Martinskirche 441. — Rathaus 383, *385. — Skizzenbuch 455. — Wage, alte 389. — Wandgemälde *236, 237.
Brauweiler. Klosterkirche 142. — Wandgemälde 233, 235, 457.
Bremen. Doppelchor 100. — Rathausstatuen 445, 447. — Roland 447, *449.
Brescia. Dom, alter 96. — S. Salvatore, langobard. Steinrelief *57.
Breslau. Backsteinbauten 328. — Kreuzkirche: Grabmal Herzog Heinrichs IV. 443, 447, *452. — Rathaus 383, 386.
Breviar Philipps d. Schönen 476, *477.
Brigittinerkloster 333 —*335.
Brixen. Wandgemälde 458.
Broederlam, Melchior, Maler 463.
Bronnbach. Zisterzienserkirche 152.
Bronzebeischläge 450, *455.
Bronzeguß 72, 97, 101, *102, 189, *223, *224, *225, *231, 232, 260, *265, 432, *433, 447 450, *451, *452, *453, *454, *455.
Bruck a. d. Mur. Got. Arkadenhaus *402; Sakristeitür *499, 500.
Brücken *374, 375, *378, *379, 411, *417.
Brügge. Frauenkirche 298, 329. — Gravierte Grabplatte 448, *453. — Heiligenkreuztor *376, 377. — Johann v. Br., Maler 478, *487, 488. — Kaufhalle 380. — Lukasbruderschaft 454. — Rathaus 380, *381. — Zollhaus (jetzt Bibliothek) 389, *391.
Brunelleschi, Filippo, Baumeister 345.
Brunnen, frühchristl. 4, *5, *61, 195; got. 332 *352, 353, 356, 405, *409, 445, 446, 449, *450, 503.
Brüssel. Alexanderreliquiar 262. — Bilderhandschrift Histoire de Alexandre 477. — Evangeliar Karls d. Gr. 104. — Evangeliar aus Echternach 111. — Ste. Gudule 298. — Rathaus 380.
Brüx. Stadtkirche 323.
Bucheinbände 45, 72, 113, 259, 441, 504.
Büchlein von der Ewigen Gerechtigkeit 282
Buckelpokal *492, 495.
Bücken a. d. W. Glasgemälde 245. — Holzkruzifix 227.
Budapest. Krönungsmantel 252, *253.
Budweis. Dominikanerkloster 331.
Bündelpfeiler *273, *274, 275, 279, 294, *300, *312, *339.
Buon, Bartolommeo u. Giovanni, Baumeister 410.
Burgenbau 203 ff., 330, 334, *358 ff., 458, 459 Taf. XI.
Bürgerhäuser, roman. 211, *213, *214, *215; gotische 394 ff.
Bürgersaal 211, 213, 382.
Burgfelden. Wandgemälde 233, 238.
Burghausen, Hans v., Baumeister 321.
Burgos. Kathedrale *350, *351, 352. — Kelch 261. — Puerta del Sacramental 428.
Busketus, Baumeister 201.
Büstenreliquiar *489, 492.
Büstenskulptur 439.
Buxtehude. Altarwerk 496.
Byland. Kirche 302
Cadiz. Dom: Kustodie *492, 494.
Caedmon s. Genesisparaphrase.
Caen. St. Etienne 179, *181, 286. St. Nicolas 179. — Ste. Trinité 179.
Caernarvon Castle 363, *365.
Cahors. Bürgerhäuser, got. 396. — Kuppelkirche 174. — Pont de la Calendre 379.
Cambio, Arnolfo di, Baumeister 39, 344.
Cambrai, Jean de, Bildhauer 427. Kathedrale 286.
Cambridge. Bilderhandschriften 103, 479. — Jesus College 393. — Johns College 393 — Kapelle im Kings-College *308. — Trinity College 393.
Campello, Filippo di, Baumeister 341.
Cancelli s. Chorschranken
Canterbury. Bilderhandschriften 103. Kathedrale 166, *169, *300 — *302; Glasgemälde ders. 246. — Grabmal 433. — Kirche, erste 95. — Kloster 333. — Normann. Treppenhaus 166, *173. — Normann. Turm *169.
Cantharus s. Brunnen.
Caorla. Stephanskirche, Pala d'oro 73.
Capilla mayor 351.
Capri. Kirche 202.
Carcassone. Stadtbefestigung *372, 375. — St. Michel 296. — St. Vincent 296.
Carlisle. Kathedrale 303.
Carpagnano. Byzant. Wandgemälde 242.
Carracedo el Real. Kapitelsaal 185.
Casamari. Zisterzienserkirche 339.
Casandro, Meister d. Geometrie u. Baumeister 182, 209.
Castel del Monte *370.
Caudebec. Turm 296.
Cavael, Jakob, Maler 454.
Cavaillon. Kirche 171, *175.
Cefalù. Dom: Byzant. Mosaiken 243, *244.
Cella cimiterialis 4.
Cellae trichorae 3.
Centula s. St. Riquier.
Chaise Dieu. Totentanzbilder 155, *460.
Châlis. Zisterzienserkloster 333.
Châlons s. M. Brevier und Missale 476. — Notre Dame *123, 286, *287, 294.
Chantilly. Registrum Gregorii, Sakramentar 111.
Charroux. Roman. Kirche 169.
Chartres. Kathedrale 290, *291, 294, 296, *297, 352. — Altarbekleidung ders. 486. — Clocher neuf ders. 296, *297. — Glasgemälde ders. 246, Taf. XIII, 474. — Skulpturen 220, 222, 223, 232, 414, 416, *419, *420, 422.
Chatsworth. Benediktionale *112.
Chelles, Jean, Bildhauer 424, *426.
Chemnitz. Schloßkirche 323.
Chester. Kathedrale 301.
Chiaravalle, Zisterzienserkloster bei Ancona und bei Mailand 339.
Chiavenna. S. Lorenzo 198.
Chichester. Kathedrale 166, 302, *303.
Childerich I. Grabschmuck 94.

Chludow-Psalter 70.
Chorasli-Han 82.
Chorgestühl, roman. 269; got. 282, 351, 452, *459.
Chorin. Zisterzienserkloster 333.
Chörlein s. Erkeranlagen.
Chorschranken *32, 34, 79, 93, 192, 200, 219, 223, 336.
Chorumgang mit ausstrahlenden oder eingezogenen Kapellen *129, 131, 142, 143, *145, 147, 162, 168, 169, 171, 173, *174, 176, 179, *181, 184, 273, 279, *282, 284, *285, 286, *287, 288, *289, 290, 291, *292, 293, 294, 295, 296, 298, 302, 310, 312, *313, *314, 315, 317, *318, 321, *326, *327, 329, *333, *337, *340, 341, *347, *348, 350, *351, *352, *353.
Christodulos, Moscheenerbauer 63.
Christoph, Bildhauer 446.
Chronograph v. 354 Kalenderbilder 22, 24.
Cione, Benci di 344.
Citeaux. Zisterzienserkloster 162, 173.
Cividale. Elfenbeintafel des Herzogs Pemmo 93. — Evangeliar 106. — Gebetbuch der heil. Elisabeth 250. — Kirche 95. — Psalter 111. — Langobard. Skulpturen 94. — Stuckornamente in S. Maria in Valle *56, 57.
Civray. Nikolauskirche 176, 231, 233.
Clairvaux. Zisterzienserkloster 162, 173, 187, 341.
Clermont. Kathedrale 294. — Namatiusbau 94. — Notre Dame du Port 131, 178, *179.
Cluniazenser 117, 132, 133, 136, 169 ff., 179, 182, 198, 216, 231, 295, 333.
Cluny. Bilderhandschrift d. Abtes Ivo 476; Chronik 251; Hotel de Cluny s. Paris; Klosterkirche 131—133, 169 ff., 171, 172, *174, 182, 198, 295.
Codex aureus *111.
Codex Balduini 480.
Coimbra. Kathedrale 187.
Como. S. Abbondio; S. Jacopo 198.
Compiègne. Rathaus 380.
Compte, Pedro, Baumeister 411, *416.
Concordantia caritatis, Bilderhandschrift *481.
Conques. Abteikirche 178. — Goldschmiedearbeiten 260. — Klosterwerkstatte 260.
Conway-Castle 363.
Corbeil. Skulpturen 414.
Corbie. Schreibschule 104, 106.
Cordes. Bürgerhäuser, got. 396.
Córdoba. Brücke 86. — Capella Villaviciosa 92. — Kustodie 494. — Moschee 86, *88, 185. — Mühle arabisch *86.
Cormont, Regnault, u. Thomas de, Baumeister 293.
Corvinusbecher *492, 495.
Cosmas Indicopleustes 22, *24.
Cosmas, Marmorarbeiter 198.
Cosmaten-Arbeit 189, 192, *197, 198, 200.
Cotton-Bibel 22, 243.
Coucy. Donjon 360. — Robert de C., Baumeister 293.
Courtrai. Jesuitenkirche got. 337. — Skulpturen 427.
Coutance. Kathedrale 295.
Cremona. Baptisterium 196. — Dom 197. — Palazzo dei Giurisconsulti 408. — Pal. Pubblico 407.
Croce Camerina. Sizil. Steinkirche *190.
Cruas. Mosaiken 242.
Cues a. d. Mosel. Hospital 391.
Cugat del Valles. Kreuzgang 185, *186.
Cyriades, Architekt 33.

Dachreiter 151, *156.
Daher-Moschee 79.
Dalby. Roman. Kirche 162.
Damaskus. Walid-Moschee 63, 77.
Damgan. Grabmal des Imam Mehemed 81, *82.
Danzig. 325. — Artushof 393, 394, *395. — Brigittinerkloster 334. — Krantor *388, 389. — Speicher „Graue Gans" *389.
Daphni. Kloster 60. — Gemälde 66, *68.
Dargun. Zisterzienserkirche 333; Reliefs 447.
Deësis 68.
Deggagierung englischer Arkadenpfeiler *300.
Deir es-Surjâni, Stuckreliefs d. Marienkirche 57.
Dekorierter Stil 300.
Delft. Kirche 298.
Dendermonde s. Baerse.
Derbe. Oktogon 15.
Deutsch-Ordensburgen 366 ff.
Deutz, Heribertusschrein *260, *261, 262, 263, 265.
Diagonalrippen 125, 271, *272, 284, *285.
Diakonikon 5.
Diarbekr. Palastreste 17.
Diedenhofen. Kapelle 98.
Dienste, alte u. junge 165, *167, *273, 274, 279, *300, 301, *303, *304, 310, *312, 326, 338, 352.
Dieppe. St. Jacques 296.
Diesdorf. Klosterkirche 158.
Dießenhofen. Wandgemälde einer Trinkstube 460.
Dijon. Altarwerke 433, 463. — St. Bénigne 169, *175. — Grabmal Johanns d. Furchtlosen 428. — Grabmal Philipps d. K. *428, *429. — Madonna d. Karthäuserkapelle *420. — Mosesbrunnen 428, *430. — Notre Dame 295, 319, 357. — Skulpturen, gotische 414, 420, 427, *428, *429, *430. — Vorhalle 295.
Dikke 79.
Dinanderie 432.
Dinant. Erzgußwerke 432, *433. — Jehan Josès, Erzgießer 432, *433.
Dinkelsbühl. Fachwerkhäuser 403. — Stadtbefestigung 375.
Diogenes, Fossor 31.
Dioskorides (Pflanzenbuch d. D.) 22, 23.
Diotisalvi, Baumeister 202.
Diptychon *44, 45, 72, 74, 113, *114; Richards II. 463.
Dittochaeum des Aurelius Prudentius Clemens 43, 44.
Dixmude. Lettner *446.
Doberan. Zisterzienserkirche 325, 329, 333, 451; Skulpturen 451.
Dobrilugk. Zisterzienserkirche 158, *159.
Dominikaner s. Predigermönche.
Dommartin. Prämonstratenserkirche 173, 187.
Donizo. Lobgedicht, Bilderhandschrift 251.
Donjon *202, 204, *358, *359, 360.
Doppelchöre 7, 99, 100, *101, 119, 128, *129, 131, *134, *136, *137, 138, 139, 146—148, *152, 317, 333.
Doppelkapelle *134, *139, *140, *141, 161, *206, *207, 208, *288, 300, 361.
Doppelkirche 14, *15, *134, *139, *140.
Doppeltore 377.
Dordrecht. Grote Kerk 298.
Dortmund. Rathaus 382.
Douai. Benediktinerkirche, got. 337. — Nikolaus v., Goldschmied 493.
Dreihausen i. H. Steinzug *498, 500.
Dreikonchengrundriß 13, 14, 15, 17, 63, *134, 140, *142, *143, 147, 286, *287, 310, *313.
Dreikuppelkirche *193, 195.
Dreipaß 275, *276, *277.
Drôleries 457, 477, 480, 482.
Drontheim. Dom 160, *162, *164, 328. — Olafsoktogon 328.
Drübeck. Kirche *122.
Dschonpur 83.
Dublin. Trinity College, irisch. Evangeliar 103.
Duderstadt. Rathaus 382, *384.
Durham. Kathedrale 166, *167, 172. — Galiläa ders. 166, *172. — Kreuzgang 305.
Durham-Castle 363.

Ebrach. Zisterzienserkirche 151, 333.
Echternach. Schreibschule 109, 111.
Eckblatt, roman. 120, *121, 126, *131, *135.
Egas, Anequin de E., Baumeister 428. — Antonio de E., Baumeister 355. — Enrique de E., Baumeister 353.
Eger. Burg 206. — Doppelkapelle 208.
Eggenburg in N.-Ö. Roman. Rathauskapelle 213.
Eierstab 180, 192.
Eilbertus v. Köln, Goldschmied *262, 265, 267.
Einhard, Bauleiter in Aachen 100.
Einheitsfenster, got. 294.
Eisenerz. Kirchenkastell 379.
Eisengitter *499, 500.
El-Akmar-Moschee 79.
Elbing. Artushof 394.
Elfenbeinarbeiten, angelsächsisch 114; antik 113; byzant. *1, 26, *54, *55, 56, *58, *70, 72, 73, 74, *75, 218,

220, 257, 269; frühchristl. 26, *44, *45, 113; gotisch 441, *496, *497, 498, 499; karoling. 103, *113, *114, 115; langob. 93; ottonisch 113, *114, 115, 116; ravennat. *1, *54, *55, 56, *58; roman. 257, *267, *268, 269.
El-Hazy. Frühchristl. Kirche 6.
Ellinger, Kunstlermönch 248.
Ellipse, sasanidische 77.
El-Muaiyad-Moschee 79.
Eltz. Schloß *359.
Ely. Kathedrale 166, *171, 303, *306. Vorhangstickerei 254.
Emailarbeiten, byzant. *25, 26, 71, *73, *74; merowingisch 94; ottonisch *116 Taf. IX; roman. 255 ff. — S. auch Limoges.
Emailmalerei *25, 26, *73, *74, 94, 116, 254 uf., 496 uf.
Embriachi. Schnitzarbeiten 499.
Emporen 6, 9, *11, 13, 14, 15, 18, 50*, 57, 60, *61, 63, 95, *97, 99, *100, 126, *128, 132, 133, 135, *139, 140, 144, *148, 160, 172, 176, *179, 184, *185, 190, *195, 197, 198, *286, *287, 288, 296, 323, 333, *338.
Ems, Rudolf v., Illustrierte Weltchronik 481.
Eneit Heinrichs v. Veldecke 249.
Engelberg. Kloster: Kreuz 268.
Enger. Stiftskirche, Grabplatte Wittekinds 220.
Engilmar, webekundiger Mönch 252.
Enlumineurs 475.
Ensingen, Ulrich von, Baumeister 315, 320, 350.
Entasis 51.
Ephesos. Johanneskirche 15, 59. — Ziegelbau 12.
Ephraim, Baumeister 15.
Eregli. Kirche 60.
Erfurt. Dom 323. — Kloster 331. — Skulpturen 440. — St. Severi 323, *328. — Universität *393.
Erkeranlagen 214, 357, 359, 372, 375, 379, 383, *387, 391, 393, *394, 398, 400, *401, 402, 403, *501, 503.
Erment. Frühchristl. Kirche 6, 99, 169. — Doppelchorigkeit ders. 6, 99.
Ernulf, Baumeister 301.
Erwin, Baumeister 315, 317.
Erzgebirgsgotik 323, *327.
Escorial. Codex aureus 111. — Gesänge d. heil. Jungfrau 479. — Schach- u. Würfelbuch Alfons d. Weisen 479.
Eselsrücken *300, 301, 359, *498.
Essen. Stiftskirche 98. — Bronzekandelaber ders. 116. — Evangelieneinband 259. — Kreuz 116, 259. — Siebenarmiger Leuchter 256. — Madonna m. Kind *259.
Eßlingen. Frauenkirche *274, 312, *315; Portalskulpturen ders. 438. — Kloster 331.
Estella. Palast d. Herzoge von Granada *209. — Prachttor 185, 233. — S. Pedro la Rua, Kreuzgang 185.
Etagenhaus *213, *214, *215, 394.
Etschmiadzin. Evangeliar 22, 23. — Kloster 62.
Ettal. Klosterkirche 321.
Eunate. Templerkirche 185, *186.
Evangeliaren, frühchristl. 22, *23, *24; irische *103, 104, *106; karolingische 102, 104, *105 ff.; ottonische 109 ff.; romanische 247 ff.
Evangelistensymbole 37, 230.
Exeter. Kathedrale 301, 303; Statuen 430.
Externstein, Relief *217, 218.
Exultetrollen 251.
Eyck, Jan van E., Heil. Barbara 282, *283. — Vorlagen f. d. Ornat d. gold. Vließes *484, 488.
Ezra. Georgskirche 15.

Fachwerkbau 87, 211, 382, *384, 389, 402, 403, *404, 405.
Fächerfenster *122, 126, 142.
Fächergewölbe 303, 305, *308, *309, 326, 367, *369, *395.
Faltenkapitell 160, 165, *168, *170, *173.
Faltstuhl *267, 269.
Faltwerk 503.
Famagusta. Kathedrale 357.
Fastiye (Sommersaal) 85.
Fassadentypus, dreitürmiger 323, *328; Pisaner *199, *200, 202; syrischer *8, 9, 13, 95.
Favara, Lustschloß 85.
Fayûm. Moschee 80. — Porträts 21.
Federzeichnungsstil 106, 108, *110, 111, 249, *251, *252, 479, 480, *481, 489.
Feldkirch. Schmiedeeis. Kanzel, got. 503.
Felsengräber, orientalische 15.
Felsenkirchen 15, *16; Gemälde ders. 68.
Fenster, frühchristl. *48, 49; romanische 120—*126, 165, *170; gotische 126, 271, *272, *275—278, *283—286, *287—*293, *300—*303, *310—314, *317, *320, 323, 325, *326, 327, *330, *336, *337, 341, *342, 346, *347 bis *352, *354, *356, *357, 359, *361, *364, *365, 379, *380—*387, *390 bis *404, 408, *412, *413, *490 uf.
Fenstergiebel s. Wimperge.
Fensterhaus *213—*215, 394.
Fensterrose 126, 278, *280, *281, 288, *289, *291, *293, 294, 315, 317, *320, 325, *330, *344, *345, 348, *384, 386.
Ferentino. Zisterzienserkirche 339.
Fernandes, Matthäus, Baumeister 357.
Ferrara. Castello 370. — Dom 132, 197. — Skulpturen 132.
Fiale *272, 276, *278, 315, 325, *344, *345, *348, 350, *356, 445, *490 bis 493, *498, *500.
Filarete, Antonio, Baumeister 407, *412.
Filigranarbeit, roman. 255, 267.
Filigranschmelz 498.
Fioravante, Neri di 344.
Firsandyn. Kreuzkuppelkirche 12, *14.
Firuz-Abad. Palast *17.
Fischblasenfenster 275, *277, *294—296, *300, 301
Fjenneslev. Roman. Kirche 161, *164.
Flachkuppel *81.
Flachnische der Ziegelarchitektur 13, 14.
Flachschnitt, got. 504.
Flechtornament, fränkisch 103; langobardisch *92, 93.
Fleischhallen 390, *391.
Fliesenbelag, got. 499.
Floreffe, Abtei, ndl. Flügelaltar 453.
Florenz. Baptisterium 203. — Bigallo 406, *410. — Dom 282, *343—346, 347, 349, 350. — Evangeliar d. Rabulas 22. — Glockenturm *343, 346. — Loggia dei Lanzi 406. — Or San Michele 406. — Pal. del Podestà 407. — Pal. Vecchio 407. — Sakramentar 111. — S. Croce *341. — S. Maria Novella 341. — Wandgemälde das. *343, 345. — S. Miniato *200, 203.
Florin de Pituenga, Baumeister 182, 209.
Flügelaltäre 450, 451, 452, *456, *457.
Foggia. Palast Friedrichs II. 370.
Fontanellum s. Vandrille.
Fontenay. Zisterzienserkirche 173, *175, 356.
Fontevrault. Abteikirche 167, 175. — Grabdenkmäler 426.
Fontfroide. Zisterzienserkirche 173.
Forchheim. Kaiserpfalz, Wandgemälde 464.
Formschneider s. Ulrich.
Fossanova. Zisterzienserkirche 339.
Fossor 31.
Fostat 77. — Frühchristl. Kirche 6.
Frana, Hofilluminator Wenzels IV. 484.
Francke, Maler 469.
Frankfurt a. M. Dom, Altarwerk 455, got. Grabmäler 443, *444. — Kaiserpfalz 100. — Peterskirche, Altar 473. — Skulpturen d. Liebfrauenkirche 439, *440. — Stein. Haus 398.
Frankfurt a. d. O. Got. Taufbecken 449.
Franziskaner s. Bettelmönche.
Frauenburg 325, Dom 326.
Frauenstein. Burg 363.
Freiberg i. S. Dombau 323. — Goldene Pforte *158, 220, *221, 222. — Kanzel 444. — Kreuzigungsgruppe 220, 227.
Freiburg a. d. U. Doppelkapelle 208.
Freiburg i. Br. Maltererteppich *484 486. — Marienteppich *487, 488. — Münster 308, 311, 312, *314. — Brunnen dess. 416, 446. — Glasgemälde dess. 474, 475. — Skulpturen 435, 439.
Freising. Buchmalerei 248. — Tiersäule der Domkrypta 224.
Freitreppen 184, *204, *205, 208, 211, *212, 319, *321.
Freudenstadt. Roman. Taufstein 222, *224.
Friaul. Langobard. Skulpturen 94.
Fridericus, Meister d. Kölner Maurinusschreins *264, 265, 267.
Friedberg. Altarbild 455; großer Altar *472, 473.

Friedhöfe *349, 350, 375.
Friesach. Glasgemälde 474. — Konrad v. Fr., Maler 489.
Friese, gotische, aus Backstein 325, *330; Inschriftenfriese 326, 457; normann. 166, *168; Rillenfries 13, *15; romanische *123, 155, *159, *160, *169, *170, 197. — Treppenfries 403, *405.
Fritzlar. Stiftskirche 144; Goldschmiedearbeiten ders. 260, 267; Kelch 260, 269.
Frühenglische Gotik 300, 302 ff., 328.
Fulda. Doppelchor 100. — Malereien 102. — Michaelskirche 99, *100. — Schreibschule 104, 246.
Fünfkuppelsystem 59 ff., *188, *189.

Gabsheim. Hauptaltar 455.
Gaeta. Kirche 202.
Gairach. Got. Turm 319.
Galiläa (Vorhalle) 166, *172.
Gaming. Got. Turm 319.
Ganerbiatsburgen 359.
Garel v. blüh. Tal, Wandgemälde 459.
Gauzo, Künstlermönch 171.
Gebweiler. Roman. Kirche 145.
Gekrönte vier 283.
Gelbguß 499.
Gelnhausen. Burgkapelle 208. — Kaiserpfalz *205, 206, 207. — Pfarrkirche 144. — Rathaus, roman. 211, *212, 213.
Generalife. Schloß 90.
Genesishandschrift (**Wien**) 22, 23, 26, 54, 71.
Genesisparaphrase des Caedmon 111.
Genf. Kathedrale 298.
Gengenbach. Evangeliar 250. — Klosterkirche 133.
Gent. Biloque 391. — Bürgerhäuser 398. — Grafenschloß 209, *210. — Haus d. Kornmesser *390. — Haus d. Lohgerber 394, *397. — Haus der freien Schiffer *390, 394. — Jesuitenkirche, got. 337. — Malerzeche 454. — Rabot *378, 379. — Rathaus 380. — St. Nikolaus 298. — Steen Gerhards des Teufels 398, *400. — Stapelhuis 389, *390. — Toreken *394, 397. — Tuchhalle *380.
Genua. Pal. di S. Giorgio 406, *410. — Stadtturmhöhe 211.
Georgsberg. Roman. Rundkapelle 150.
Georgstruhen *502, 503.
Gerard, Baumeister in Köln 315.
Gerichtslaube 211, 382.
Gerlach v. Köln, Baumeister 329.
Gernrode. Skulpturen v. heil. Grabe 220. — Stiftskirche *120, *128.
Gerôme s. Felsenkirchen.
Gerona. Kathedrale 353; Deckenstickerei, roman. 254; Kustodie 494.
Geschichte der Angeln, engl. Bilderhandschrift 251; vom lieblosen Sohn, Wandgemälde 460, *463.
Gesimse, antikisierend 162, 171, *176, 200; got. 277, 303, *304, *356, 408, *413; roman. *121—*123, 126, 133, 160, 165, *209, 214.
Gewänder 252, *253, 254.
Gewölbefeld s. Joch (Travee).
Gewölbekappe 96, *123, *124, *125, *126, 271, *272, 273, 454.
Gewölbesystem, auvergnatisches 176, 178, *179, 187; gotisches 271, *272, 273 ff., 279, 284, 285, 290, 298, *301, 302, *303, 305, *306, *308, *309, 321, 326; romanisches *123, *124, *125, *126, 156, 160, 165, 166, 168, 170, *172, *185, *195, 197.
Gilabertus, Bildhauer 231.
Gioia. Kastell 370.
Giotto, Maler 344, 346.
Girard von Orleans, Maler 463.
Gitterwerk 303, 315, 325, *330, *384, 386, 402, *403.
Glasfluß 94.
Glasmalerei, roman. 172, 233, *245, *246, 257, got. 278, 317, 474 m. Taf. XIII, *475, *476.
Gloucester. Bronzekandelaber 261. — Kathedrale 166, 303. — Kreuzgang 305, *309.
Gmünd i. Schw. Heinrich v. G. Baumeister 350. — Peter Parler v. G., Baumeister 283, *284, 321, *326, *327, 379, 440, *442. — Portalskulpturen der Kreuzkirche 438, 440.
Gnadenberg. Brigittinerkloster 334.
Gnesen. Erztüre 225.
Godemannus, Schreiber und Buchmaler 111, *112.
Godescalc, Schreiber und Buchmaler 106, *107.
Goeß. Ornat 254.
Gol. Holzkirche 163.
Goldarbeit, byzant. *72, 73, 74, 257; gotisch *489—*498; karolingisch *115, *116, 257; langobardisch 93; merowingisch 94; ottonisch 116, Taf. IX; romanisch 255—269; westgotisch 94, *95.
Goldbach. Silvesterkapelle. Wandgemälde 113, 233.
Goldgläser, frühchristl. 44, *46.
Goldnater 486.
Goldschmelz, byzant. 72, *73, *74, 255 ff.
Göllingen. Turmkrypta 132.
Goslar. Bilderhandschriften 250. — Dom 206. — Kaiserpfalz *204, 206, 207. — Stuckfiguren 220. — Wandmalerei, roman. 237.
Gotha. Echternacher Evangeliar 109. — Deckel dess. 114, 116. — Elfenbeinschnitzerei dess. 114.
Grabmal Tughlaks 84.
Grabow. Altar 451, *457, 469.
Grabskulptur 42, 219 ff., 225, 233, *426 bis *433, 441—*444, 448.
Graburne, etrusk. 29.
Grado. Langobard. Skulpturen *92, 93, 94.
Gran. Dom in Ungarn: Kalvarienberg 496. — Roman. Kirche 160.
Granada. Alhambra 77, 87, *88, 89, 90, 91. — Gemälde ders. 77, 91, 92. — Kathedrale 353, 354.
Granatapfelmuster 489.
Grandson. Roman. Kirche 178.
Gratgewölbe 156, 271.
Gratian-Handschrift, engl. 478.
Graz. Univ.-Bibl. Evangeliar, roman. 247.
Greifswald. Gotisches Haus *403.
Grottenkirchen s. Felsenkirchen.
Grubenemail 255 ff., 496 ff.
Gruppenfenster, roman. *122 ff., *203, *204, *205, 207, *208, 209, *213 bis *216, 275; got. *276, *277, 294, *347, *349, 359, 410.
Guadalajara. Palast 372.
Guas, Juan, Baumeister 356, 428.
Guccio v. Siena, Goldschmied 497.
Gül-Bagtsche. Frühchristl. Kirche 14.
Gumlöse. Roman. Kirche 160.
Guntbald. Diakon und Buchmaler 248.
Gurk. Dom 149, *153. — Hungertuch 489. — Wandgemälde 238, *239, 458.
Gurtbogen *124 ff., 181, *182, 271 ff.
Gußkuppel 50.

Haag. Bibelhandschrift 478. — Bilderhandschrift der Aristotelesübersetzung 478. — Missale aus Amiens 477.
Haarlem, Kirche 298.
Hagenau i. E. Klosterkirche St. Georg 136.
Hainburg. Wiener Tor 377.
Halberstadt. Dom 147, 321. — Fachwerkhäuser 403, *404. — Holzkruzifix 227. — Liebfrauenkirche, Chorschranken 219, 220; roman. Skulpturen 219, 220. — Paramente *254. — Rathaus 382. — Ratsschenke *404. — Roland 447. — Wirkteppich *254, 489.
Hall i. Tirol. Wandgemälde d. Urteils Salomos 460.
Halle a. d. Saale. Klosterkirche auf dem Petersberge 132.
Hallenkirchen 13, 148, 152, 175, 176, 197, 279, 298, 301, 310, *313, 316, 319 bis 321, *322, 323, 326, 328, *329, 332, 333, 334, *336, 337, *353, 354, *355, 357, 391.
Hamburg. Kunsthalle: Grabower Altar u. andere Altarwerke 451, *457, 469.
Hamersleben. Stiftskirche *131, 136, 137, 149.
Hampton Court 363, *364.
Han. 82, *83.
Hängewerk, englisch *301, 363, *364.
Hauyn Sover, Maler 454.
Harfleur. Turm 296.
Harperger, Peter, Baumeister 379.
Hartberg. Roman. Rundkapelle 150.
Hartmann, Bildhauer 438.
Harvestehude. Altarwerk 469.
Has. Frühchristl. Kirche 6.
Hassan-Moschee *79; Glaslampe ders. 84.
Hattula. Hallenkirche 329.
Haug, Jobst, Erbauer des Nassauer Hofes 398, *401.
Hautvillers. Schreibstube 108.
Haymo, Erklärung zu Ezechiel, Bilderhandschrift 251.

Hecklingen. Klosterkirche *120.
Heidelberg. Grabmäler 443. — Michaelskirche 98. — S. auch Manessische Bilderhandschrift.
Heiligenkreuz. Zisterzienserkloster 149, 150. — Kreuzgang dess. 333. — Glasgemälde dess. 245, 474.
Heilsberg. Ordensschloß 326, 373.
Heilsbronn. Zisterzienserkirche 152.
Heilsspiegel. Bilderhandschrift 481.
Heinrich, Kaplan u. Buchmaler 250.
Heinrich d. Löwe, Evangeliar 250; Grabmal 220, 222, 223.
Heinrich II., Altartafel *258, 259, 267. — Bilderhandschriften *246, *247. — Mantel 252.
Heinricus de Boemia, Steinmetzmeister 471.
Heisterbach. Zisterzienserkirche 142, 143, *145, 187, 309; Altar 471.
Heldric, Abt v. Auxerre, Buchmaler 251.
Helmershausen a. d. Diemel. Herman v., Künstlermönch 250. — Künstlerwerkstätte 250, 257, 259, *260. — Rogerus s. Theophilus.
Helsingborg. Frauenkirche 327.
Henchir-Tuazen. Frühchristl. Kirche 6.
Henchir-Tabin. Frühchristl. Kirche 6.
Henchir-Tikubai. Frühchristl. Kirche 6.
Hereford. Kathedrale 303.
Herford. Goldkreuz 259. — Münster 148.
Heribert, Schreiber u. Buchmaler 109, *110.
Hermes widdertragend 29.
Hersfeld. Säulenbasilika 132.
Herzogenbusch. St. Jan 298.
Hesdin, Jacquemart de, Buchmaler 478.
Hexham. Kirche 302.
Hezilo, Künstlermönch 171.
Hidra. Frühchristl. Kirche 6.
Hierapolis. Oktogon 15. — Tempel 3.
Hildesheim 128, *129, 136, *223 ff. — Albanipsalter 251. — Bernwardssäule 224, 225. — Dom: Bronzetüre *223, 224, 249; Fußbodenmosaik 242; Hezilokreuz 259; Kronleuchter *256, 259; Taufbecken 232. — Doppelchörige Kirchenanlage 100, *129. — Einband d. Guntbaldevangeliars 259. — Fachwerkhäuser 403. — Godehardskelch 269. — Godehardskirche *121, *129, 131; Portallünette 220. — Magdalenenkirche: Bernwardskreuz 255, *257; Bernwardsleuchter 257, *258. — Michaelskirche *129, 131, 269; Chorschranken 219, 220; roman. Deckenmalerei *129, 237, 238, 239. — Rathaus 383. — Schreibschule und ihre Werke 248. — Stützenwechsel *129 ff., 160. — Werkstätte d. Künstler 224 ff., *256, 259, 267, 269.
Hirache. Klosterkirche 182.
Hirsau. Bauschule *130—137, 149, 169, 172, *222, 224. — Kirchen: Aureliuskirche 133, 169; Peter- und Paulskirche *130, 133, 136.
Hirschhorn a. N. Schloßkapelle, Wandgemälde 457.
Hirt, der gute 27, *28, *29, 39, *40, 44, *51.
Hitterdal. Holzkirche 163.
Hocheppan. Burgkapelle 209. — Wandgemälde 238.
Hochgrab 411.
Hoch-Osterwitz. Burg 363.
Hoemaker, Heinrich, Jesuit, Baumeister 337.
Hohenfurt. Zisterzienserkloster 333. Madonnenbild, got. 463, 464. Patriarchalkreuz 73.
Holme Pierrepoint. Grabmal 432.
Holzdecken 5, 14, 90, 92, 101, 118, 123, *128, *129—131, 133, 138, 140, 144, 145, 152, 160, 165, 166, 168, 170, 213, 233, 237, 238, 298, *301, 302, 341, *342, 349, 363, *364, 379, 391.
Holzkirchen 160—164, *166, 321, *325.
Holzmodeldruck 484.
Holzschnitt 484, 485, 504.
Holzschnitzerei *42, *43, 44, 93, 123, *219, 220, 225, *226, 228, *266, 269, 379, 394, 433, 434, 447, 450 ff., *501, *502—504.
Holzskulptur *219, 225—228, 379, 447, *450—*454, *456, *457, *458, *459, *501 ff.
Homilienillustration *67, 70.
Honnecourt, Villard de, Baumeister *282, 287. — Skizzenbuch dess. *282, 287.
Honoré, franz. Buchmaler 475—*477.
Horn s. Externstein.
Hosios Lukas. Kloster 60, *61. — Mosaiken d. Kirche 64.
Hospitäler 375, 391, *392, 407, *412.
Hostienmonstranz 493.
Hradisch. Portal des ehemaligen Zisterzienserklosters 150.
Hude. Zisterzienserkloster 333.
Huesca. Kreuzgang 185.
Hufeisenbogen 11, 13, 14, 62, *77, 86, *87—91, 94, 95, *96, 126, 132, 181, 251, 261, 408, *414.
Hültz, Johannes, Baumeister 315.
Hungertücher 489.
Husn Suleiman. Frühchristl. Kirche 9.
Hüttenbücher *283, 284.
Hüttenpatrone 283.
Hüttenrollen *283, 284.
Huy, Godefroid de Claire, Goldschmied *260—262; Jean Pepin v., Bildhauer 426; Reiner von, Goldschmied *231, 232, 432.

Idensen. Wandgemälde 236.
Iglau. Dominikaner- und Minoritenkirche 331.
Iliasillustrationen (Mailand) 24.
Illan, Esteban 92.
Imamzaddés 81, *82.
Ingelheim. Kaiserpfalz 100, 101. Wandgemälde in der Kapelle und im Saale das. 102.
Ingobert, Schreiber und Buchmaler 106, *108.
Ingolstadt. Liebfrauenkirche 321, 323.
Initiale, armenisch 71, 94; byzantinisch 71; französisch 476; irisch *103; karolingisch 102, 104, 106; kölnisch 480; merowingisch 94; ottonisch 111; romanisch 250; russisch 71.
Innichen. Stiftskirche 149, 198. — Portallöwen 149.
Innsbruck. Goldenes Dachl 402.
Intarsia 57.
Irak. Grabmonumente 81.
Isaura. Oktogon 15.
Isidoros s. Milet.
Issoire, St. Paul 178, *180.
Iweinbilder im Hessenhofe zu Schmalkalden 460.

Jak. Roman. Kirchenportal 149.
Jedikapulu. Frühchristl. Kirche 14, *15.
Jerichow. Prämonstratenserkirche 137, 158, *159, *160.
Jerusalem. Heilige Grabkirche 10, 169. — Himmelfahrtskirche 10. — Leuchter 256, 257. — Moschee u. Felsendom *76, 77, 170, 185; el Aksa 77. — Goldene Pforte *7. — Symbolisierung dess. 27, 256. — Tempelbaudarstellungen 283.
Jesuitenkirchen, got. 334, *336, *337, *338.
Joch (Gewölbefeld) *123, *124, *125, *126, *134, 138, 139, 146, 271, *272, 290, 294.
Johann, Hofilluminator Wenzels IV. 484.
Johannes Garnerius Lemovicensis, Goldschmied 268.
Johann von Köln, Baumeister *351, 352.
Johannes, Dombaumeister in Köln 316.
Joses s. Dinant.
Josuarolle 22.
Jumièges. Abteikirche 179.
Jurme. Frühchristl. Kuppelbasilika 14.
Justinian-Mosaik 52, *53.

Kacheln, glasierte, got. 499.
Kairo. Moristan Kalaûn 80. — Moscheen 57, *78—*80, 83, 84. — Paläste 80, *81, 85.
Kairowan. Moschee 79.
Kait-Bai. Grabmoschee *80.
Kal'at Sim'an. Frühchristl. Klosterkirche 8, *10.
Kalb-Luseh. Frühchristl. Kirche 8, *9.
Kalburgah. Moschee 83, 84.
Kalchreuth. Got. Tonfiguren 447.
Kalenderbilder 22, 24, 250, 412, 481.
Kallundborg. Liebfrauenkirche 161.
Kamp. Altarbehang 486.
Kanonestafeln 104, 250.
Kanzel, frühchristl. *32, *33, 34; gotisch 444, 503; mohammedanisch *78, 79; romanisch 192, *218—220, 222 f.
Kapellenreihen 151, *156, 171, *174, *175, 295, 296, 317, 342, *347, 351, 352, *353, 354, 355.
Kapitell, Blätterkelchkapitell 120, *121, *274; byzantinisch 10, 13, *17, *18, 51; Faltenkapitell 160, *162, 165, *168, *170, *173, 329. — Figurenkapitell 122, *192, 195, *227, *228;

gotisch *271, 279, 339, *341; historisch (?) *192, 195, *227, *228; ionisch 162, *164. — Kämpferkapitell 13, *18, 47, *49, *50, 51. — Kelchkapitell 18, 126. — Kompositakapitell 92, 95, *96, 162; korinthisch 51, 97, 103, 162, *165, *191, Taf. X, 193. — Korbkapitell 18; normannisch 165, *168, *170, *192, *194, 195, 329; ravennatisch *17, *18, 47, *49, *50, 51; romanisch *120—122, *126, *127, *129, *130, *132 ff., 251; syrisch 9, *11; theodosianisch 18. — Trichterkapitell 13. — Trapezkapitell 17, 18, 155, *159. — s. Würfelkapitell.
Kappel. Zisterzienserkloster: Glasmalereifenster 475.
Kappenberg. roman. Reliquienbüste *265.
Karawanserei s. Han.
Karl d. Dicke. Bilderbibel 106, *108.
Karl d. Gr. 96 ff. — Evangelistar dess. 106, *107. — Reiterstatuette 101, *102.
Karl d. Kahle. Bibel *104, 106. Bilderhandschriften 104, 106, 247.
Karlsburg. Dom 150, *155.
Karlstein. Burg 359, 363, *366. — Wand- und Tafelbilder 359, 363, 458, 459, 463, 464, *465, 473.
Karthago 6; Bäder der Dido 50.
Kaschau. Dom 317.
Kasr ibn Wardan. Kuppelbasilika 9, *11.
Kastenmöbel 503.
Kastennuß (?) *502, 504.
Katholikon 60 ff.
Katakomben 3, 26, *27 ff., 44.
Kaufbeuren. Blasiusaltar *456.
Kaufhallen 211, 213, 374, 379, 380, *381, 382, 386, *388, 389, 445.
Kegeldach 81, 359.
Keilsteingewölbe 170.
Kemenate 208.
Kennuat. Frühchristl. Kirche 8.
Kentheim. Wandgemälde 237.
Kerald, Schreiber und Buchmaler 109, *110.
Kerbet-Has. Frühchristl. Kirche 8.
Kerbschnittmuster *57, *92, 93, 95, 181.
Kerry. Oratorium des Gallerus 95.
Kesteli. Frühchristl. Kuppelbasilika 14.
Kettenstich 254.
Kibla (Gebetnische) *78.
Kiel. Got. Taufbecken 449, 450, *454.
Kielbogen *76, 77, 81, 82, *83, 408.
Kiew. Byzant. Tafelbild *21. — Sophienkirche mit Mosaiken u. Wandgemälden *63, 67.
Kindelin, Erhard, Baumeister 316.
Kirchheim. Wandgemälde 457.
Klattau, Laurinus v., Buchmaler 484.
Klauenburg, Georg und Martin v., Erzgießer 449, *452; Nikolaus, Maler 449.
Kleeblattartiger Grundriß s. Dreikonchenanlage.
Kleeblattbogen *122, 126, 127, *212, 213, [illegible] *276, *277, 359.
Kleinbürgerhäuser 394 ff.
Klein-Komburg. Wandgemälde 237.
Klingenberg. Wandgemälde der Burgkapelle 458.
Klosterbau, frühchristl. 9, *10, 15, 60, *61, 63; irisch 95; karolingisch 99 ff.; romanisch 119, 127 ff., 149, 150 ff., 162, 169—175, 182, 185, *186; gotisch 329 ff., *339—*341, *354 bis 357, 366—*369; westgotisch *94.
Klostergewölbe 173, 176.
Klosterneuburg. Altaraufsatz *262, 263, 496. — Glasgemälde 474. — Kelch 498. — Klosterkirche 198. — Kreuzgang 333. — Monstranz, got. *490.
Knaggen 403.
Knechtsteden. Wandgemälde 233.
Knotensäulen 120, *266, 269.
Kobern. Burgkapelle 209.
Koblenz. Kastorkirche 98; s. Codex Balduini. — Küsterhaus roman. 214.
Kodscha-Kalessi. Kuppelbasilika 6, 9 ff.
Kolberg. Wandgemälde 458. — Leuchter siebenarmig 450. — Messingkronleuchter *497, 499.
Kölbl, Benedikt, Baumeister 320.
Koldenbach, Heinrich v., Baumeister 317.
Kolin. Bartholomäuskirche 321; Taufbecken, got. *497, 499.
Kolmar. Kleinbürgerhaus 396, *399.
Köln. Andreaskirche, Makkabäerschrein *490, 493. — Apostelkirche 140—*142. — Atelier v. St. Pantaleon *262, 264, 265, 267; Tragaltar d. Eilbertus *262, 265. — Bauzeichnungen 282. — Borten 488. — Buchmalerei 249, *250, *480, 481. — Büstenreliquiar *489, 492. — Bürgerhäuser, roman. *213, 214. — Dom: Apostelstatuen *438. — Bau *273, *277, 308, 311, 315, 316—*318, 345, 357. — Clarenaltar 469, 470, *472; Dombild 470, *471; Dreikönigsschrein *263, 267; Gestühl 454; Glasgemälde 474, *475; Grabmal Engelberts v. d. Mark *445; Grabmal Friedrichs v. Saarweden 448, *451; Skulpturen *438, 444, 445; Statue Konrads v. Hochstaden 448; Wandgemälde 457, *462; Dombibliothek u. Museum: Bilderhandschriften 249, *250, 480, 481. — Eidbuch d. Universität *480. — Emailarbeiten 255, 260, *263 bis 267. — Erentor 377. — Gereonskirche 141, 142, *144, 309; Gestühl 454; Kryptamosaiken 242, *244; Wandmalereien *235. — Groß St. Martin 140, *143. — Gürzenich 388. — Hahnentor 211, *212. — Haus Gleich, Wandgemälde 460, *463. — Heribertuskamm *268, 269. — Hüttenbezirk (?) 283. — Jesuitenkirche 337, *338. — Klöster 331. — Kunibertskirche 142; Glasgemälde ders. 245, *246, 474; Wandmalereien 235. — Madonnenstatuen *438, 452, *458, *459. — St. Maria am Kapitol: Bau 98, *134, 140, 143, 286; Holztür ders. *226, 228; Kruzifixus 412, *418; Krypta, Malereien 235. — St. Maria in Lyskirchen, Wandmalereien 235. — St. Maria in der Schnurgasse, Maurinusschrein *264, 265. — Overstolzenhaus *213, 214. — St. Pantaleon, Wandmalereien 235. — Pantaleonstor 377. — Rathaus 386, 445, *448. — Hansasaal 445, *448. — Wandgemälde dess. 445. — St. Severinskirche 142. — Severinstor 211, *375. — Severinusschrein *262, 264. — Skulpturen 223, 445, *449. — Stadttore 211, *212, *375. — Tafelmalerei 469, *470 ff., Taf. XII. — Ulrepfortendenkmal 445, *449. — Ursulaschrein 265. — St. Ursula, Wandmalereien 235.
Komburg. Antependium 267, 269. — Klosterkirche 136. — Kronleuchter 256, 267. — Roman. Torbau *208, 209.
Konia. Hauptmoschee 82. — Sultanhan 82, *83.
Königgrätz. Dom: Taufbecken, got. 499.
Königsaal. Stiftergrabmal 449.
Königsberg i. d. Neumark. Rathaus 386. — Stadttor 375.
Königsfelden. Antependium *483, 486. — Glasmalereifenster 475, *476.
Königsgalerie 143, *288, *289, *293.
Königslutter. Abteikirche mit Kreuzgang *130, 132.
Konrad v. Soest, Maler 468, 469.
Konsekrationskämme *268, 269.
Konstantinopel. Byzant. Kirchen: Apostelkirche 14, 59, 60, 189. — Christusrelief 26. — Elfenbeinsch. 26, 55. — Feldkloster 60, *64, 65. — Gül Dschami 60. — Irenenkirche 59, 189. — Johanneskirche im Hebdomon 49, 50. — Michaelskirche am Anaplus 50. — Nea 62. — Pantepopteskirche 60. — Sergius und Bacchus 19, 49. — Sophienkirche. Bau 19 ff., Taf. I, 63, 64; Erztüren ders. 72. — Theotokoskirche *60. — Mosaiken der Kirchen 21, Taf. I, *64, 65. — Moscheen: Bajezids II. 63, *64; Mohammeds II. 63. — Tekfur Serai (Hebdomon) *62. — Zisternenbauten *19. — Zisterne Bin bir direk *19.
Konstanz. Dom 132. — Dominikanerkirche 331. — Kaufhaus 386. — Kloster 331. — Got. Wandgemälde 457, 460. — Wandgemälde in einem Bürgerhause 460.
Konsular-Diptychen *44, 45.
Kopenhagen. Silberkanne 498; Steinzeugpokal a. Dreihausen *498, 500.
Kopfreliquiarien *265, 266, *489, 492.
Kornhäuser *373, 389, *390, 406.
Kosseir-Amra. Badeschloß 80, 81, Taf. VI.
Krabben 276, *277, 278, 287, *356.
Krafft, Adam, Bildhauer *389, 503.
Krakau. Backsteinbauten 328. — Codex aureus Pultoviensis 248. — Colle-

gium Jagellonicum 391, *392, 393. — Dominikanerkirche 325, *330, 331. — Evangeliar Heinrichs IV. 248. — Floriantor *378. — Kloster 331. — Meßgewand, got. *485, 488. — Synagoge 338. — Tuchhalle 388.
Kranentor *388, 389.
Kremsmünster. Codex millenarius 106, *109. — Elfenbeinschnitzereischule 115. — Heilsspiegel 481. — Tassilokelch 115, *116.
Kreuzblume *276, *277, 278, *356, *490, *491, *493, *498.
Kreuzgang 9, *10, *101, 119, 132, *134, *137, 139, *154, 179, *181, 185, *186, 190, 195, 200, 238, 305, *309, 332, 333, 334, *349, 350—*354, 356, 391, 457.
Kreuzgewölbe 96, *97, *123—*126, *134, 135, 140, 149, 171, 172, 173, 176, 178, 179, 182, 184, 186, 187, 271, *272, *284, 285, 301, 337—*339.
Kreuzkuppelkirche 12, *14, 15, 59 ff. 62, *190.
Krina. Kirche 60.
Kronleuchter, roman. *256, 259, 265, *500, 501.
Krönungsmantel, ungarischer 252, *253.
Krummhübel. Kirche Wang 165, *166.
Krumau. Minoritenkloster Madonnabild 464, *466.
Krypta, frühchristl. 10, 15, 26, *27, 34, 46; karolingisch 99; roman. und got. 119, 123, 126, 128, 132, 133, 142, 146, 149, *153, 158—160, 162, 164 bis 166, 169, 172, 190, 192, 224, 235, 241, 242—*244, 273, 285, 290, 301, 312, 316, 348, 427, 439, 457.
Ktesiphon. Palast 17.
Kuba. Lustschloß 85, 195.
Kulm. Artushof 394. — Rathaus 383.
Kunstschlosserei *497, 499—503.
Kunsttischlerei *498, *501, *502, 503, 504.
Kunsttöpferei *498, 499, 500.
Kupferschmelz 260 ff., 491 ff.
Kupferstich 484, 504.
Kuppelbasilika 9 ff., 59 ff.
Kuppelbau *6—20, 46, 47, *48, *50, 59, *60—*64, *76—84, 96, *97, 99, *100, 102, 120, 123, 126, *133—*144, 173—177, 182—*184, 186, *188 ff., *198 ff., 235, 273, 311, 321, *343 bis 348, *351, 357.
Kuppelreliquiar *72, 265.
Kurtea d'Argisch. Klosterkirche 63.
Kustodie, turmartiges Monstranzgehäuse *492, 494.
Kuttab 80.
Kuttenberg. Barbarakirche 321, *327. — Brunnen 446. — Erker 400.

Laach. Abteikirche *121, *134, *137, 139. — Vorhalle *134, *138, 139.
Lacock-Abbey 334.
La Couronne. Zisterzienserkloster 173.
Lady-Chapel s. Muttergotteskapelle.
Lahr, Klaus von, Baumeister 315.
Lambach. Kloster, Wandgemälde 238.
Lambeth House. Bilderhandschrift ‚de virginitate' 111.
Lampe, arabisch *84; frühchristl. *44.
Lampenträger, frühchristl. *3, 4.
Landauer s. Berthold.
Landsberg. Doppelkapelle 208.
Landsberg, Herrad v., Hortus deliciarum 249, *252.
Landshut. Martinskirche 321.
Längenschnitte *124, *125.
Langobarden *92—94, 104.
Langres. Kirche 171, 298. — Stadttor, römisch 171.
Lanzettformen 13, *15, 303.
Laon. Kathedrale: Bau 143, 147, *274, *286, 287, *288, 294; Missale 251; Turm ders. 147, 287, *288; Templerkapelle 170, *175, 185.
Lapo Ghini, Giovanni di, 344.
Larnaka 174.
La Souterraine. Zisterzienserkirche 175.
Laterne 315, 345.
Lauben 379, *402.
Laun. Erker 400. — Nikolauskirche 323.
Laura. Athoskloster 65.
Lauren *61, 189.
Laurentius marmorarius 198.
Laurin, König, Wandgemälde 460.
Lausanne. Kathedrale 296.
Leben d. Äbte, engl. Bilderhandschrift 251.
Lebensbrunnen, Darstellung 104.
Lederarbeiten, got. *503, 504.
Ledöie. Roman. Kirche 161.
Lehnin. Zisterzienserkirche 158.
Lehrgerüste 12, 14.
Leib der Fiale 276, *278.
Leloup, Johann, Baumeister 293.
Le Mans. Kathedrale 168, 178, 290, 294, 352; Glasgemälde ders. 246, 474. — Plantagenettafel 268. — Skulpturen 411. — Notre Dame de la Coûture 168.
Lemberg. armen. Evangeliar *69, 71.
Lena. Sta. Cristina 181.
Leon. Kathedrale *351, 352. — S. Isidoro 185. — Gewölbemalereien das. 242. — S. Miguel de Escalada 181.
Le Puy. Kreuzigung der Totenkapelle 455. — Notre Dame 173.
Lesepultdecken *486, 488.
Lettner 219, 220, *295, 296, 391, 444, *446.
Leuchter, frühchristl. 34; roman. *256, *257, *258, 259, 260, 261, 265; got. 450, *497, 499, *500, 501.
Leyden. Kirche 298.
Lichfield. Kathedrale 166, 303, *306, *307. — Fassadenstatuen 430.
Lichtenberg. Wandgemälde 460.
Lichtental. Kloster: Silberschrein d. Greta Pfrumbom 498.
Lilienfeld. Zisterzienserkloster 150. — Concordantia caritatis des Abtes Ulrich das. *481.
Lille. Jesuitenkirche, got. 337. — St. Maurice 296.
Limburg. a. d. H. Säulenbasilika 132.
Limburg a. d. Lahn. Beweinung Christi 447, *451. — Dom 143, 144, *146. — Franziskanerkirche: byzantinisches Email 73, *74. Paul v. L., Buchmaler 478.
Limoges. Bibel v. St. Martin 251. — Emailarbeiten 255, 260, 262, *265, 268. — Johannes Garnerius, Goldschmied 268. — Kathedrale 294.
Lincoln. Glasmalerei 474. — Kapitelhaus 333. — Kathedrale 302, 303, *305; Engelchor ders. 303.
Lincolnshire. Angelsächs. Baureste 164.
Linköping. Dom 329.
Lippoldsberg. Klosterkirche *124.
Lippstadt. Marienkirche *122. — Wandgemälde 240.
Lisene *48, 49, 122, 123, 126, 145, *149, 160, *208, 209.
Lisieux. Kathedrale 286, 295.
Liuthar, Schreiber und Buchmaler 106, 109.
Liuthard, Schreiber und Buchmaler 106.
Liwane *79, 85.
Liverpool. Konsular-Diptychon *44.
Loccum. Zisterzienserkirche 160.
Lochner, Stephan, Maler in Köln 470, *471, Taf. XII.
Lochstedt. Ordensburg 367.
Loculi 26.
Loggia 80, *81, *153, 400, 401, *415.
Lohra. Doppelkapelle 208.
Loisel, Robert, Bildhauer 426.
Loy Le Hinrt, Maler 454.
London. Altarwerk 469. — British Museum: Alkuinsbibel 108. — Bilderhandschriften 22, 69, 103, 104, 108, 111. — Bronzekandelaber 261. — Diptychon 463. — Elfenbeinrelief, byzant. *70, 72. — Krummstab 264. — Leuchter, roman. *257. — Templekirche, Grabmäler 233. — Tower: Kapelle 166, *168. — Westminster: Bau 302; Denkmäler 450, 453; Diptychon Richards II. 463; Kapelle Heinrichs VII. 303. — Stephanskapelle 302, Gemälde ders. 457. — Westminster-Halle *301.
Longpont. Zisterzienserkloster 333.
Lorch, Elfenbeinbuchdeckel 111; Kreuztragung 447.
Lorsch. Torhalle *98.
Löwen. Dom 298. — Lukasbruderschaft 454. — Rathaus 380.
Lübeck. Altarbau 452. — Burg 398. — Bürgerhäuser, got. 396, *398. — — Chorgestühl 454. — Dom 156, 325, 329, 333. — Grabmäler 448. — Leuchter 450, *455. — Haus d. Schiffergesellschaft 394, *396. — Heiligen-Geist-Spital 391, *392. — Holstentor *376, 377. — Kleinbürgerhaus 396. — Marienkirche 326, 329, *331, 333; Briefkapelle ders. 326; Totentanzbilder 458. — Rathaus 383, *385, 445. — Bronzebeischläge 450, *455; Türgriff dess. 445, 450, *454. — Speicherbauten 380. — Taufbecken 449, 450. — Wandgemälde 458

Lucca. Dom 202, *347, 349, 350.
Luckempach, Konrad, Maler 465.
Lucera. Kastell 370.
Ludwig v. Steinmeß, Baumeister 319.
Lugo. Kathedrale 185.
Lund. Dom 160, *161, 162, *165.
Lüne. Kloster, Teppiche, got. 486.
Lüneburg. Haus d. Kalandbrüder 394, *395. — Kaufmannshaus 396, *399.
Lüttich. Bartholomäuskirche: roman. Taufbecken *231, 232. — Goldgruppe Karls d. Kühnen 495. — Johann v., Bildhauer 426, 427. — Türbeschläge, roman. *269, 270.
Lutz, Hans, aus Schussenried, Baumeister 319, *323.
Luxemburg. Jesuitenkirche, got. *336, 337. — Stammbaum der Luxemburger 458.
Luzarches, Robert de, Baumeister 293.
Lyon. Kathedrale 167, 296. — Portalreliefs 425. — Simonet v. L., Maler 454.

Mäander *81, 82, 112, 113, Taf. VIII, 180, 192, 240, *241, 254, 261, 480.
Madeba. Frühchristl. Kirche 10.
Madrid. Flügelaltar 463. — Psalterhandschrift 251.
Magdeburg 128. — Dom: Bau 147, 309, *311. — Evangeliar 250. — Gießhütte 225. — Grabplatten 225. — Leuchterkrone, got. 501. — Skulpturen des Domchores 218, 220; der Paradiesespforte 440. — Liebfrauenkirche 159. — Reiterstandbild Ottos I. 437. — Roland 447. — Stadtanlage 373.
Magistri comacini 93.
Magleby. Roman. Kirche 161.
Mailand. Castello 370. — Dom *348 bis 350, 454. — Elfenbeinschnitzerei 55. — Hospital 407, *412. — Iliasillustrationen 24. — Mosaiken, frühchristl. 54. — S. Ambrogio: Antependium 197; Bau 37, *195, *196, 197; Stuhl 37; Tür d. heil. Ambrosius *43, 44. — Ziboriumaltar 197. — S. Eustorgio 197. — S. Lorenzo 15. — Sarkophagskulptur 10. — Wandgemälde 454.
Mainz. Dom: Bau *125, *134, *135, 137—139. — Godehardskapelle 139. — Grabmäler 443, 444. — Kaufhausreliefs 445; Malerei 471. — Skulpturen 223, 135, *136. — Taufstein 444. — Teppiche 489. — Wandgemälde aus dem Wiesbadener Badeleben 459. — Willigistür 224.
Majestas domini 68, 104.
Maitani, Lorenzo, Baumeister 348.
Makura, Grab des Moscheenerbauers 79.
Maldah. Moschee 84.
Malerbuch v. Berge Athos 66, 67; s. Podlinnik.
Malerschmelz *493, 498.
Malerzechen 454.
Malmö. Peterskirche 329.
Maltererteppich s. Adelhausen u. Freiburg i. Br.
Malwel, Maler 463.
Mandu. Moschee 83.
Manessesche Liederhandschrift 479, 480, Taf. XIV.
Manresa. Kollegiatkirche 353.
Mantua. Castello di Corte 370, *371. — Pal. dei Mercanti 408, *413.
Marburg. Elisabethkirche 309—311, *313. — Elisabethstatue 441, *442. — Portal 311. — Schloß 364, *366.
Mariager. Brigittinerkloster 334.
Maria-Straßengel. Kirche 319.
Maribo. Brigittinerkloster 334.
Marienburg. Mosaikmadonna 473. — Ordensschloß 367—*369; gold. Pforte 447.
Marienfeld. Klosterkirche *122.
Marienstatt. Klosterkirche 309.
Marienthal. Zisterzienserkirche 152.
Marienwerder. Mosaik 473. — Ordensburg 373.
Marktanlage 373, 374, 379, *385.
Marktbasiliken 4.
Marmorarii 189, 192, *197—200. — Arbeiten ders. *197—200.
Martini, Simone, Maler 454.
Marville, Jean de, Bildhauer 427.
Maßwerk 87, 126, 271, 275, *276—278, *280, *294—296, *300, *301, 303, *306, *308, *309, 317, *320, 325, *330, *336, 337, 338, *342, *345, *348, *349—*351, *354—357, 361, 391, 403, *405, 414, 446, 475, 489, *490, *491, *498—503; englisch *300, 301, *303, *306, *308, *309; flamboyant *294—296, 301, *390, 394; flowing 301.
Massys, Meister, Kunstschlosser 503.
Matteo, Bildhauer *232, 233.
Matthias v. Paris, Buchmaler 251.
Maubeuge. Jesuitenkirche, got. 337.
Maulbronn. Zisterzienserkloster: Gesamtanlage 151, 333, *334; Kirche 151, 152. — Refektorium 151, *157. — Vorhalle 151, *157. — Jörg v. M., Baumeister 323.
Mauresmünster. Klosterkirche 145, *149.
Mausoleum, röm. 47.
Mauterndorf. Wandgemälde 459.
Maximian, Bischofsstuhl des *1, *54, *55, 56, *58.
Mecheln. St. Rombautskirche 298.
Medina. Walidmoschee 79.
Medresse 79, 82, *83.
Meißen. Albrechtsburg 364—*367. — Dom: Bau 323; Stifterbilder 223.
Melrose 334.
Memmi Lippo 404, *407.
Memorien 3.
Menani. Lustschloß 85.
Menologien (Heiligenkalender) 70, 71.
Merowinger *93, 94, 98.
Merseburg 128. — Dom: Grabplatten 225.
Mesembria. Metropolitankirche 63.
Messinggrabplatten 432, 448, *453.
Methler. Wandgemälde 236, 240.
Metz. Bürgerhäuser, roman. 214, *215. — Deutsches Tor *377. — Elfenbeinschnitzerei *113, 269. — Sakramentar d. Drogo 106, *113. — Schreibschule *104—106. — Templerkapelle 170, 185. — Trinitarierhaus 213, 214, *215. — Wandgemälde 457. — Otto v., Baumeister 96.
Michelangelo 428.
Michelbeuern. Bilderhandschrift 247.
Michelstadt. Kloster Steinbach 98, *99.
Mihrab (Gebetnische) *78, 79.
Milet, Isidoros v., Baumeister 10, 19.
Millan, Pedro, Bildhauer 428.
Miltenberg. Fachwerkhäuser 403.
Mimbar (Kanzel) *78, 79.
Minarett 19, *20, 79, *80, 81, 82, *83, 370.
Minden, Dom 323; Malerschule 469; Rathaus 382, *383.
Miniatorenschule, böhmische 481, *482, 483, 484.
Miniaturmalerei, armenisch *69, 71; belgisch 478, 480; byzant. *67, *68—71, 102, 246, 247; englisch 111, *112, 251, 478, *479; frühchristl. 22, *23 bis 26, 42, 54, 55, 65, 102, 103, 111; gotisch *360, 427, 457, 475—484; irisch-angelsächsisch 95, 102, *103, *106; karolingisch 68, 102—*110, 111, 116; karolingisch-ottonisch 109, *110, 111, 117, *119, 250; merowingisch 94; romanisch 240, 246, *247 bis *252,; syrisch 22, *24, 104, 106.
Mino del Pellicaio, Giacomo di, Baumeister 348.
Miraflores. Kartause 352; Grabmal 429.
Modena. Dom: Reliefs 132; Thomas v., Maler Karls IV. 463, *465.
Mödling. Roman. Rundkapelle 150.
Mohammed ben Chaulan, Moscheenerbauer 82.
Moissac. Peterskirche: Histor. Kapitelle 228; Ornament *117; Portalskulpturen *227, 230, 231; Sarkophag, merowingisch *93, 94.
Mokwi. Kirche 63.
Monatsbilder s. Kalenderbilder.
Monopoli, Tafelbilder 240.
Monreale. Dom: *191, 193, 194, 195; Erztür 72; Figurenkapitelle *192, 195; Kreuzgang *191, *192, 193, 195; Mosaiken Taf. X, *191, 193, 194, 243.
Mons. Jesuitenkirche, got. 337.
Monstranzen, gotische *490, 493, 494.
Monte Cassino. Erztüren 72. — Kunstschule 198, 233, 242.
Montereau, Pierre de, Baumeister 288, *290.
Montoire. Roman. Wandgemälde 242.
Mont St. Michel. Kloster 179, 334, *335.
Monza. Domschatz 93. — Pal. Pubblico 407.
Morienval. Abteikirche 284, *285.
Morolio, Garnerus de, Schreiber 477.
Mos Scotorum 164.

Mosaiken, byzantinisch Taf. I, 21, 38, *63 ff., 72, 189, 198; französisch 242; frühchristl. 4, 16, 26, 31, 34—*39, Taf. III, 51 ff., Taf. IV, 57, 63, 198, 240; gotisch 473, *474; islam. 63, 86; italienisch 243; karolingisch 97, 102, 240, 242; persisch 81; ravennatisch 37, *51, Taf. IV, *52, *53, 54; romanisch 242—*244; römisch 51, 197, 198, 200; syrisch *63; sizilianisch *193 ff. Taf. X.

Moscheenanlagen *14, 19, 60, 63, *64, *76—*83, 86, 87, *88, *353, 354.

Mosesbrunnen s. Dijon.

Moskau. Chludow Psalter 70.

Monzon. Klosterkirche 294.

Mschatta. Palastfassade 17.

Much-Wenlock 334.

Mudejarstil 186, 372.

Mühlhausen a. Neckar. Tafelbilder im Stuttgart 463. — Wandgemälde 457.

Mühlhausen bei Tabor. Roman. Prämonstratenserkirche 149.

Münchaurach. Klosterkirche 136.

München. Altar aus Pähl 466, *468. — Altarbehang 189. — Frauenkirche 320. — Holzkruzifixe 227. — Miniaturhandschriften 106, *108, 114, 117, *119, 246 ff., 481 ff. — Reiche Kapelle, Goldschmiedearbeiten 259. — Tafelbilder 240, 466, *468, *470.

München-Gladbach. Benediktinerkirche 315.

Münster i. Graubünden. Kloster St. Johann, Wandgemälde 112.

Münster i. W. Dom, Bau 148; Paradies 436; Portalskulpturen 218; Wandgemälde 236. — Frauenkirche 323. — Lambertikirche 323. — Rathaus 382.

Münstermaifeld. Kirche 142.

Münzenberg. Burgkapelle 208. — Pfalz 206, 208.

Murbach. Klosterkirche 133.

Muttergotteskapelle 296, 303, *304, 323.

Nancy. Goldschmiedearbeiten 260.

Nantes. Kathedrale 296.

Narbonne. Kathedrale 291, 321, 352. — Altarbehang ders. 189.

Narthex 3, 12, *16, 59, *60, 65.

Naue, got. 276, *277.

Naumburg. Kapitelle, roman. 214. — Dom 147, 150, *159, 287. — Fürstenstatuen *220, 222, 433, 435, 436. — Lettner 219, 222, 436.

Naworth Castle 363.

Nazianz, Gregor v., Handschrift *67, 70. — Oktogon 15.

Nea Moni. Klosterkirche auf Chios 60. — Mosaiken ders. 68.

Neapel. Got. Bauten 341. — Katakomben 26. — Mosaiken, frühchristl. 54.

Neckarthailfingen. Klosterkirche 136.

Neidkopf 403.

Neithart, Schwank v. Veilchen, Wandgemälde 460.

Netzgewölbe *294, 296, 301, 319, *322, 323, 337, *338, *355, 357.

Neubrandenburg. Stadttor 377.

Neufmoustier. Kloster 262.

Neuhaus in Böhmen. Burg, Wandgemälde 458.

Neuß. Quirinskirche 142.

Nevers. Kathedrale 168, *275. — St. Etienne 178. — St. Sauveur, Kapitell *94.

New-York. Metropol. Museum, Jonasdenkmal a. Tarsos 26.

Nicäa. Koimesiskirche 14, 59, 63, 67, *68. — Mosaikbild d. Theotokos *67, 68.

Nideggen. Wandgemälde 233, *234.

Niederaltaich. Buchmalerei 248.

Niederburg 213.

Niederhaslach. Florentiuskirche 317.

Nieder-Wildungen. Altarwerk 468, *469.

Niederzell auf d. Reichenau. Wandgemälde 233.

Niello 115, *116, 260.

Nikolaus, Bildhauer 132.

Nikolaus, Hofilluminator Wenzels IV 484.

Nikosia 174. — Metropolitankirche 357; Nikolauskirche 357.

Nivelles, Jacquemon, Goldschmied 493. — Silberschrein d. heil. Gertrud 493.

Noailles, Bibel v. 251.

Normannenturm 164, 166, *167 ff., *190 bis 196.

Northampton. St. Peter, Kapitell *168.

Norwich. Psalter Roberts v. Ormesby 478.

Novara. Dom 197.

Nowgorod. Orstine 225.

Noyon. Kathedrale 143, 144, 286, *287, 288. — Sakristeischrank 503.

Nürnberg. Brunnen, der schöne 445, *450. — Burgerhaus 396, *399. — Burgkapelle *206, *207, 208. — Deokarusaltar 462. — Frauenkirche, Skulpturen, Prophetenstatuen 438, 441. — Glasmalereifenster 475. — Hänselbrunnen 449. — Haus Nassau 398, *401. — Haustypus 396, *399. — Hof im Baumgartn'schen Hause 400. — Holzbildnerei 452. — Holzkruzifixe 227. — Jakobskirche, Tonfiguren 447. — Kaiserstallung *373, 389. — Kornhaus *373, 389. — Lorenzkirche 323, 438, *439; Portal 438, *439. — Sakramentshäuschen ders. 503. — Luginsland *373. — Maut 389. — Moritzkapelle, Fresken 458, 464. — Tonfiguren 447. — Pfarrhof von St. Sebald, Chörlein 400, *401. — Pilgerstatue im Spitalshof 449. — Rathaus 383, 464. — Sebalduskirche 438. — Skulpturen 438. — Spitalkirche, Grabmal des Konrad Groß *443. — Stadtbefestigung *373. — Stadtwaage *389. — Tafelbilder 461, *468. — Teppiche 460, 489. — Tuch, got. *504. — Tonbildnerei 447. — Turm, fünfeckiger *373.

Nylarsker. Roman. Kirche 161.

Nymwegen. Kaiserpfalz 100. — Pfalzkapelle 98. — Stephanskirche 298.

Nyssa. Oktogon *12, 15.

Oberlahnstein. Rathaus 382.

Oberwesel. Got. Altarschrein 451.

Oberwinterthur. Wandgemälde 457.

Oberzell auf d. Reichenau. Wandgemälde 112, 113, Taf. VIII, 233.

Oberzell bei Würzburg. Prämonstratenserkirche 137.

Ochrida. Sophienkirche 63.

Odilienkloster s. Landsberg, Herrad v.

Ognissanti bei Bari, Kirche 195.

Oignies, Hugo Frater v., Künstlermönch 264.

Oktateuch. Bilderhandschrift 69.

Oktogonanlagen 8, *10, *12, 15, 17, 19, 49, *50, *51, Taf. IV, 62, *76, 77, 96, *97, 161, *163, 170, *175, 185, *186, 187, 344, 345, *347, *370.

Ölberge 444.

Olite. Schloß 370.

Oliva. Zisterzienserkloster 333.

Oliva, de la. Span. Zisterzienserkloster 185.

Olivero Frate, Baumeister 406.

Olona. Palast d. Liutprand 93.

Ontañon, Juan Gil de O., Baumeister *353, 354, 355.

Oppenheim. Katharinenkirche 317, *320, 357. — Glasgemälde ders. 317, 474.

Opus anglicanum 486.

Opus florentinum 486.

Opus francigenum 309.

Opus Scoticum 164.

Opus textile 34.

Orange. Kathedrale 171.

Oranse, Wilhelm v., Bilderhandschrift 481, 483.

Orantin 27, *28, *29, *31, 44.

Orazine. Zisterzienserkirche 173.

Orbais, Johann v., Baumeister 293.

Orebro. Nikolauskirche 328.

Orcagna, Andrea de Cione, Baumeister 350.

Orgelgehäuse, got. 452.

Origny. Evangelienbuch 476.

Orleans. Girard v., Maler 463. Jean v., Hofmaler Karls V. v. Frankreich 489. — Schreibschule 104, 106.

Orleansville. Frühchristl. Kirche 6, 99. — Doppelchoranlage 6, 99. — Lampenträger *3, 4.

Orsenigo, Simone da, Baumeister 350.

Ortenberg. Triptychon 472.

Orvieto. Dom *345, 348, 349. — Mosaiken 349. — Portalreliefs 349. — Silbergehäuse f. d. Kelchtuch v. Bolsena 498.

Osfarshall s. Gol.

Osnabrück. Dom 148. — Steinwerke 398, *401.

Ossegg. Steinernes Lesepult *266, 269.

Osterburg. Kirche 317.

Oesterlarsker. Roman. Kirche 161, *163.

Oswald, Maler 458, *461.

Ottmarsheim 98.

Ottobeuren. Brevier 250.

Otto I. Reiterstatue 437.
Otto II. 109.
Otto III. 54, 109, 117, *119.
Oudenarde. Rathaus 380.
Ourskamp. Zisterzienserkloster 333.
Oviedo. S. Maria de Naranco 181, *182. — S. Miguel de Lino 181. — Portalschmuck der Kathedrale 429.
Oxford. All Souls College 393, *394. — Magdalenen-College: Madonna 430. — New College: Salzfaß, got. 493, 495.

Paderborn. Abdinghofer Tragaltar 259. — Bartholomäuskapelle 148. — Dom 148. — Grabplatte 448. Portalskulpturen 218. Tragaltar d. Rogerus v. Helmershausen 259, *260.
Pähl. Altar 466, *468.
Palas *204—208, 213, 359.
Palencia. Kathedrale: Chorschranke 356.
Palermo. Cappella Palatina 193, Taf. X, 243. — Martorana *194, 196, 243. — Mosaiken *191, 193, Taf. X, *194, 243. — S. Cataldo *193, 195, 196. — S. Giovanni degli Eremiti 195. — S. Spirito 193. — Tiraz (kunstgewerbl. Werkstatte) 73.
Palma. Börse 411. — Kathedrale 353.
Palmette 240, 248, 267.
Palmyra. Grabanlage mit Malerei *22.
Pamiers. Kathedrale 296.
Papeleu, Johann de, Buchmaler 476.
Paradies *134, *138, 139, 151, *157, 136, 440.
Paradiesesflüsse 36, 240.
Parenzo. Basilika 57.
Paris. Bilderhandschriften, byzant. *67, *68, 69, 70; gotisch 476—*479; karolingisch *104—*107; karolingisch-ottonisch 109—*111. — Bilderhandschrift „Histoires de Roger" 477. — Bildwirkerei *487, 488. — Buchmalerei 475—*479. — Clunymuseum: Goldschmiedearbeiten *258, 259, 267; Seidenstoffe 489. — Elfenbeinbuchdeckel 113, 114. — Hotel de Cluny 361, *362. — Hotel de Sens 361, *363. — Lehnstuhl *502, 504. — — Louvre *360; Elfenbeindiptychon, byzant. 74. — Fassadenstatuen 445. — Goldschmiedearbeiten *494—498. — Porphyrvase *265, 268. — Tafelbild 463. — Notre Dame *275, 288, *289, 293, 294, 315, 352. — Türbeschläge 270. — Skulpturen 220, 414, 420, 422—*426. — Ste. Chapelle *275, *276, 288, *290, 302, 329, 360, 361. — Skulpturen ders. 423, *425, 438. — St. Germain des Prés 288. — St. Viktor 341. — Statuette Karls d. Gr. 101, *102. — Tafelbilder im Louvre 463. — Templersitz m. Kirche 170, 185.
Parlier 282.
Parma. Baptisterium 196. — Dom 197.
Parzival Wolframs v. Eschenbach, Bilderhandschrift 249, 481.
Passionale aus Zwiefalten 249, *252.
Pastor des Hermas 29.
Paß, got. 275—*277.
Patanenkunst 83.
Paulinzelle. Klosterkirche *122, *132, 136.
Pavia. Certosa 350. — Palast d. Theodelinde 93. — Sta. Maria del Carmine 350. — St. Michele 197, 198.
Pechnase 375.
Pegau. Grabmal d. Wiprecht v. Groitsch 220.
Pelplin. Zisterzienserkirche 333.
Pendentifs 18, 78, 174.
Pergamon. Agorabasilika 12, 14.
Perigueux. St. Etienne 174. — St. Front 174, 175, *177.
Perpendikulärer Stil 300, 303, *308, *309.
Personifikation 24, 51, *52, *68, 69, 70, 117, *217, 218, *221—223, 412.
Peterborough. Gemälde a. d. Chorgestühle 457. — Kathedrale 166, *170. — Roman. Malerei 237. — Peterborough-Psalter 457, 478. — Skulpturen 430.
Petersberg s. Halle a. d. S.
Petersburg. Evangeliar ostromirisch 71. — Weihwasserkessel 114.
Petershausen. Sakramentar 111.
Petit-Quevilly. Roman. Wandgemälde 242.
Pettau, Seidlinus v., Kunststicker 485.
Peurl, Hans, Maler 465.
Pfaffenheim. Pfarrkirche 145.
Pfeiler, frühchristl. 7, 11, 13, 16; gotisch 272, *273—275, 279, *286, *287, *300, 301, *303, *304, 325, *330, 337, *338, 339, *341, *346, *347, 349, *350, *355, 356, 357, 367, *369, 395, *491; romanisch *120—126, *129, *131, *133, *134, 136—139, 143, 144, 145—*148, 155, *156, *159, 165, *167, 168, 174, 176, *177, 184, 189, *195, 198.
Pfeilerbasilika 6, 8, 63, 98, 120, 123, *124, 132, 133, 134, 136, 138, 139, 141, *146, 148, *195.
Pforta. Zisterzienserkirche 152.
Pfosten, got. Fenster- 275—*277, 295, 403.
Philippi. Kirche 59, 60.
Piacenza. Pal. Pubblico 407.
Pierrefonds. Schloß 360.
Piesweg. Karner, Wandgemälde, roman. 238.
Pietro, Lando di, Baumeister 348.
Pilaster *98, 150, 171, 175, *176, 193, *346, 349.
Pirna. Antependium 486. — Stadtkirche 323.
Pisa. Baptisterium 202. — Camposanto *349, 350. — Dom *198—202. — Exultetrolle 251. — Glockenturm *199, 202.
Pisano, Giovanni, Bildhauer und Baumeister *344, 347, *349, 350; Niccolò, Bildhauer 347.
Písek. Brücke, got. 379.
Pistoja. Kathedrale *200, 202.
Pitsunda. Kreuzkuppelkirche 62.
Plateresker Stil 356.
Plettenberg. Roman. Kirche 147.
Podlinnik. Russisches Malerbuch 67.
Poissy. Kollegiatkirche 285.
Poitiers. Elfenbeinschnitzerei 113. — Glasgemälde 246. — Kathedrale 176, 182, 294. — Notre Dame 131, 176, *178; Fassadenschmuck ders. 176, *178, 228, 231. — Saal *361. — St. Hilaire 173. — St. Pierre 175. — Taufkirche 98, *241. — Wandgemälde *241.
Polémona. Oktogon 15.
Polychromie, gotische 278, 423, 434, 447.
Pommersfelden. Roman. Lektionar 246.
Ponferrada. Templerschloß 185.
Pontigny. Zisterzienserkirche 173, 285, 321, 339, 341.
Portale, frühchristl. 28; got. 276, 278, *280, *281, 288, *289, 303, *305, *307, 311, 315, 325, 328, 329, *344 bis 347, 349, 393, *394, 398, 405, 412, 414, 418, 420 ff., 428, 429, *434 ff.; roman. 44, 119, 120, 123, 126, 128, *130, 132, 136, 145, 149, 150, 155, *158, 162, *165, 166, 185, *187, *212, 213, 217, 220, *221—224, *227—233, 251.
Portallöwen, roman. *130, 132, 149.
Porträt 21, *22, 31, Taf. II, 52, 77, 80, 91, 126, 127, *220, 222, *265, *284, 424, 426, 433, 439, 440, 445, 454, 458, 460, 463, 473, 478, 486, *494, 495.
Porträtbüsten *265, 283, *284, 439, 440.
Posen. Rathaus 383.
Prachatitz, Hans v., Baumeister 319.
Prag. Alt-Neusynagoge 338, *339. — Bilderhandschriften: Bilderbibel Welislaws 481; Brevier des Joh. v. Neumarkt 483; d. Kreuzherrngroßmeisters Leo 482; Evangelistar v. Wyschehrad 248; Heilsspiegel 481; Mariale des Erzbischofs Ernst *482, 483; Missale d. Johann Octo v. Wlaschim 483; Orationale des Erzbischofs Ernst 483; Passionale der Kunigunde 481; Pontificale d. Albert von Sternberg 483; Thom. v. Stitné 482. — Brückentor d. Kleinseite *379. — Buchmalerei 480—484. — Carolinum 391, 400. — Dom 321, *326; Baumeisterbüsten 283, *284, *326; Baurechnungen 282; Fürstentumben 444. — Mosaik 473, *474. — Triforiumsbüsten 283, *284, 326, 439, 440. — Wenzelsstatue 440, *442. — Emauskloster, Wandbilder 457, 458, 472. — Georgskloster, Kirche 149. — Georgsstatue 449, *452. — Karlsbrücke m. Turm *374, 375, 379, 444. — Karlshof, Kirche 321. — Königsburg 363, *365. — Leuchterfuß 256, 268. — Malerzeche 455. — Pulverturm 377. — Rathaus 383, *387. — Roman. Rundkapellen 150, *155. — Skulp-

turen 438, 440, *441. — Taufbecken, got. 499 — Teynkirche 440, *441. — Türme 374, *379. — Votivbild des Ocko von Wlaschim 463. — Wenzelskapelle, Wandgemälde 458, *461, 473. — Wladislawischer Saal 363, *365.
Prämonstratenser 137, 149, 150, 158, 159, 173, 269, 477.
Pranger *390.
Predella 451, *456, 468.
Predigermönche 317, 330—332, *340, *341.
Prenzlau. Kirche 325.
Propugnacula s. Wohnturm.
Prothesis 5.
Protorenaissance 203.
Provins. St. Loup de Naud, roman. Wandgemälde 240.
Prüfening. Klosterkirche 133. — Hochgrab d. heil. Erminold *444. — Wandgemälde, roman. 237.
Prüm. Missale 480.
Psalterillustration *68, 69, 70, 102, 106, 108, 109, 116, 250—*252, 476, 478, *479.
Psalter d. Königin Isabella 478; d. Landgrafen Hermann v. Thüringen 250, *252; des heil. Ludwig 446. Queen Marys Psalter 478, *480; des Robert v. Ormesby 478; Tenison-Psalter 478.
Puchsbaum, Hans, Baumeister 319.
Puenta la Reina. Prachttor 185, 233.
Purg, Wandgemälde, roman. 238.
Pyritz. Stadttore 375.
Pyramidendach 81, 120.

Quadratur 279.
Quedlinburg 128. — Knüpfteppich 254. — Stiftskirche 128. — Gräber der Äbtissinnen 220. — Grabmal des Grafen Gebhard 443. — Roland 447. — Werkstätte roman. Textilkunst 254. — Wipertikrypta 128. — Zitter, Reliquienkasten 114.
Quergurte *124, *125, *126, 271, *272, 273.
Querhausbasilika 4, 5, *6, 12, 14, 15, *16, 98, 119, 122, 128, *129, 131, *133 bis *140, 143, *144—149, *152, *153, *156, 165, *167, 173, *174, 175, 176, 178, 184, 190, 197—*199, 201, 202, *221, 222, 223, 279, 287, 291, *292, 294, 298, *302—*304, *310—*314, 316, 317, *318, 319, 320, 321, *322, 329, 331—*334, *340, 342—344, *347 bis *351, *353—356, 422, 424.

Rabbath-Amman. Palast 9.
Rabulas, Miniaturmaler 22.
Rada. Holzkirche mit Malereien 164.
Radfenster 122, 126, 278, *280, 281, 288, *289, *291, *293, 294.
Raigern. Bilderhandschriften 483.
Raimbaucourt, Petrus dictus de, Illuminator 477.
Rainaldus, Baumeister 201.
Ramersdorf. Kapelle 142. — Wandgemälde 457.
Randzeichnung 70, 102, 103, 111, 476 ff.
Rathäuser, gotisch 330, 374, 379, 380 bis *387, 404, *407, 411, *417; roman. 211, *212, 213.
Rationale divinorum officiorum, Bilderhandschriften 478, 484.
Ratmann, Künstlermönch 259.
Ratswage s. Stadtwage.
Ratzeburg. Chorstühle 269. — Roman. Dom 156—160.
Raudnitz. Elbebrücke 379.
Rautengitter 500.
Rautenornament 87, 155, 166, 192, 270, 410, *415, *499, 500.
Ravello. Dom, Kanzel 192.
Ravenna. Bischofsstuhl des Maximian *1, *54, *55, 56, *58. — Dom 46; Mosaiken dess. 46. — Elfenbeinschnitzerei *1, *55, 56, *58. — Grabkapelle der Galla Placidia: Bau 46, *47, 50. — Mosaiken *47, *51; Sarkophag *41. — Grabmal Theodorichs 47, *48. — Kapelle des erzbischöflichen Palastes 46; Mosaiken 51. — Kapitelle *17, *18, 47, *49, *50, 51. — Mosaiken 37, 46, *51, Taf. IV, 54. — Palast Theodorichs 46, *47. — S. Agata 46. — S. Apollinare in Classe *17, *48, 49, 51; Mosaiken 37, 51, 52; Ziborium des heil. Eleucadius *92, 94. — S. Apollinare nuovo 47, *49; Mosaiken 51 bis 54, 57. — S. Francesco 46; Sarkophag dar. *41. — S. Maria Maggiore 49. — S. Michele in Affricisco 49. — S. Vitale *18, 49, *50, 51—54, 96, 370; Mosaiken 51—54. — Sarkophage *41, 42, 44, 54. — Taufkirche S. Giovanni in Fonte 21, 50, 51, *52, Taf. IV. — Mosaiken 21, 51, *52. — Taufkirche der Arianer 21, 51. — Wölbung mit Hohltöpfen *50.
Rebdorf. Wandgemälde aus d. Kreuzgange 238.
Reccesvinthus, Votivkrone 94, *95.
Refektorium *61, 99, *101, *157, 332, 393.
Regensburg 145. — Allerheiligenkapelle, Altartisch *256; Wandgemälde 237, *256. — Bürgerhäuser, roman. 213 bis *215. — Dom: Bau 308, 319, *321; Brunnen 446; Grabmäler 444. — Dominikanerkirche 331. — Goliathhaus 214, *215. — Hüttentag 282, 283. — Kloster 331. — Niedermünster: Evangeliar der Äbtissin Uta 247, *248, 259; Regelbuch 246. — Obermünster: Wandgemälde 237. — Rathaus 383, 488. — Salzburger Hof 213, *215. — St. Emmeram: Doppelchörige Kirche 100. — Gold. Buch 106, 247. — Kathedra 269. — Kunstwerkstätte 246—248, 252, 254, 259. — Schreibschule und ihre Werke 106, 246—*248. — St. Jakob, Kirche 145; Portalskulpturen 224. — Synagoge 337. — Teppiche 488.
Reichenau. Doppelchor der Klosterkirche 100. — Roman. Kirchen 100, 132. — Schreibschule und ihre Werke 106, 109, *110, 111, 113, 233. — Wandgemälde 112, 113, Taf. VIII, 233, 238, 242.
Reims. Buchmalerei 476. — Elfenbeinschnitzerei 113. — Gauthier von, Baumeister 293. — Kathedrale: Bau *273, *278, *282, *293, 294, 352; Glasmalereien 245; siebenarmiger Leuchter 256, 268; Skulpturen 418, 420, *421, *426, 435, 436. — Musikantenhaus 398, *400. — Palais, erzbischöfliche Doppelkapelle 361; Saal 361, *362. — St. Nicaise 294. — St. Remy: Bau 286, 287; Mosaiken 242. — Schreibschule 104.
Reinfredus, Schreiber und Buchmaler 250.
Reiswerkstuben 162—164, *166.
Reliquiarium, byzant. *72—*74, roman. 255 ff.; got. *488, *490, *491—493, *498, 503.
Remter 367, 369.
René, König v. Anjou, Bilderhandschriften 478. — Schloß 360.
Retablo, Altaraufsatz 351, 429, *431.
Reutlingen. Wandgemälde 457.
Reval. Brigittinerkloster 334.
Rheden. Ordensburg 367.
Ribe. Dom 160.
Riddagshausen. Zisterzienserkirche 151, *156.
Riese d. Fiale 276, *278.
Rieth, Benedikt, aus Piesting, Baumeister 323, 363, *365.
Riga. Artushof 394. — Dom 159. — Wandgemälde 458.
Rillenfries 13, *15.
Ringsaker. Roman. Kirche 160.
Ringsted. Klosterkirche 160.
Rippengewölbe *123—*126, 143, *145, 170, 172, 178, 179, 271, *272, 273, *275, 279, 284, *285, 290, 300, *307, *308, *309, *336—*338, *355, 357; sechsteilig *126, 178, 179, *181, 284, 286, *287, 290, 302, *346 ff.
Rippol. Benediktinerkirche 185.
Rocamadour. Michaelskapelle, roman. Wandgemälde 240.
Roccella di Squillace. Basilika 190.
Rodriguez, Alfonso, Baumeister 355.
Rogerus s. Helmershausen u. Theophilus.
Rolandslied des Pfaffen Konrad 249.
Rolandstatuen 446, 447, *449.
Rom. Baptisterium, lateranisches 17, 36. — Cosmatenarbeit 189, *197, 198, 200. — Goldgläser *46. — Haus des Crescentius 189; des Pilatus 189. — Holzrelief an Türen 26, *42, 44. — Kapelle Sancta Sanctorum: Acheropoita (frühchristl. Salvatorbild auf Nußbaumholz) 34, *35; Silberverkleidung dess. *35; Emailkreuz des Schatzes *25, 26. — Seidenstoff mit der Darstellung der Verkündigung Mariä 73 u. Taf. V. — Silberbehälter d. Gemmenkreuzes *115, 116. — Katakomben: Anlage und Ausstattung 3, 26 ff.; Mosaiken 31; Papst-

tunica *27; Wand- und Deckengemälde *28—*31. — Kirchen: S. Agnese 39, Taf. III; S. Cecilia 39; S. Clemente *32, *33, 34; Mosaiken 200; Wandgemälde 242. — S. Cosma e Damiano, Mosaiken 36, *37, 38, 39. — S. Costanza 17, *36. — S. Giovanni in Laterano 33; Klosterhof 200. — S. Lorenzo 33, 242; Bischofsstuhl das. *197; Wandgemälde 242. — S. Marco 39. — S. Maria antiqua, frühchristl. Fresken 2, 34. — S. Maria Maggiore 33, 38. — S. Maria in Domnica 39. — S. Maria sopra Minerva 341. — S. Paolo *32, 33, 38, *39; Erztüren 72; Bibel 106, *108; Klosterhof 200; Mosaiken 38, *39, 243, 245; Osterkerzenträger 200. — Peterskirche, alte *5, 33; Dalmatika Leos III. 73, 252. — S. Prassede 33, 39, 203. — S. Pudenziana 33, 37, *38. — S. Rufina 36. — S. Sabina 26, 33, 37, 42, 44; Mosaiken 37; Tür 26, *42, 44. — S. Silvestro 242. — S. Urbano 242. — Lampe, frühchristl. *44. — Lateran, Baptisterium 17, 36; Mus.: frühchristl. Sarkophag *40. — Mosaiken 34—*39, Taf. III. — Pantheon 97, 203. — Sarkophage 26, 39—44, 54. — Stadttürme 406. — Statue des heil. Hippolytus 39. — Statue des heil. Petrus 39. — Tempel der Minerva Medica 141. — Trajanssäule 224. — Vatikanische Bibliothek, Bilderhandschriften 22, *24, 46, 69 bis 71, 104, 247, 251. — Vatikanische Grotten, Sarkophag des Junius Bassus 40. — Wandmalereien 242.
Roritzer, Konrad und Matthäus, Baumeister 282, 319.
Rosenheim. Altartafel 240.
Rosette 49, 192, 269.
Rosheim. Peter-Paulskirche 145, *147.
Roskilde. Dom 160. — Waffenhaus 402.
Rossano. Bilderevangelium 23, *24. — Byzant. Einsiedelei 189.
Rossikon. Athoskloster *61.
Rostock. Fries vom Kröpelinertor *330. — Halbsäulenportal, roman. *254. — Jakobikirche 325, *330. — Wandgemälde 458.
Rothenburg ob d. Tauber. Stadtbefestigung 375.
Rouen. Benediktionale 112. — Glasmalerei 474. — Grabdenkmäler 426, 443. — Justizpalast 380, *382. — Kathedrale 287, 295, 296. — Portalreliefs 425. — St. Maclou 296. — St. Ouen 296.
Rufach, Wolfelin v. 443.
Rundbogen 49, 90, 97, 121—126, 127, 145, 160, 189, 284, *285, *286, *344, 346, 347, 349, 406, *410; gestelzt 271, 408, *414; zugespitzt 284.
Rundbogenfenster 16, *122, *123, 145, 344.
Rundbogenfries *123, 155, *159, 162, 197, *205, *208, 209, 325, *330, 405.
Rundfenster 143, *345, 349, *356.
Rundkapellen, frühchristl. 17, 57; roman. 150, *155, 161, *163, 164, 169, *175, 302.
Rundnische der Steinarchitektur 13.
Rundpfostenbank *266, 268.
Rundturm *48, 49, 96, *97, 99, *101, 120, *134—138, 140, *142, *202, 203, 211, *212, *358, *376 ff.
Runkelstein. Burg, Wandgemälde 459, Taf. XI.
Ruodprecht, Archidiakon von Trier, Schreiber und Buchmaler 111.
Rustica *370, 406.
Ruweha. Frühchristl. Kirche 6, 8.
Saalfeld. Hofapotheke, roman. *214.
Saalkirche, einschiffig 14, *15, 168, 171, 174, *175, 181, *182, 185, 236, 288, *290, 295, 296, 342, *354, 356.
Sachsenspiegel 249, 481.
Sagalassos. Querhausbasilika 13, 14.
Sakramentarien 102, 106, 111, *113, 246, *247, 248.
Sakramentshäuschen 441, 500, 503.
Salah. Kirche Mar Jakub 15, *16.
Salamanca. Kathedrale, alte 182, *184, 185, 187; neue 355, 356.
Salerno. Dom: Bau 190; Bronzetür 189; Kanzel 192. — Exultetrolle 251.
Salisbury. Buchmalerei 178. — Glasmalerei 474. — Kapitelhaus 333. — Kathedrale 303, *304. — Kreuzgang 305. — Skulpturen 430.
Salisbury-Buch 478.
Salzburg. Elfenbeinschnitzereischule 115. — Franziskanerkirche: Portal 149. — Hohen-Salzburg 363; Ofen das. 499. — Nonnenberg: Altarbehang 485; roman. Baureste 149; Faltstuhl *267, 269; Wandgemälde 238. — Petersklöster: Antiphonar 247; Armenbibel 481; Perikopenbuch 247, *249; Portal 149. — Spitalskirche: Holzreliquiar *498, 503. — Taufbecken im Dome 232.
Salzfaß, got., engl. *493, 495.
Samarkand 82, *83.
Samothrake, Tempel 3.
San Gimignano. Got. Profanbau 404, *406; Türme 404, *406.
Sangüesa. Portal v. Sta. Maria 185, 233.
Santiago de Compostella. Kathedrale 182, 184, *185. — Portalhalle 185, *232, 233.
Saragossa. Glockenturm 373. — Kathedrale 355. — Silberschiff 495.
Sarkophagskulptur 4, 26, 39—44, 54, 193, 228, 426—*429, 448.
Satteldach 298, 359.
Säule, antik 18, 46, 86, 92, *98, 99, *100, 101, 103, 162, *164, 190, 192, 198, *209; arabisch-granadisch *88 bis 92; gotisch *272—*274; ravennatisch *17, *18, *49—51; romanisch *120—*127, *130—133, *136, *137, *140, *142, *143, *145, 148, *149, 150, *154, 165, *168, 190—*195, 198, 200, *203—208, 286.
Säulenbasilika *3—*5, *8, *10, *11, *13, *32, *33, 46, 49, 99—*101, 120, 123, *129, *130, *132, 133, 136, 139, 145, 149, 158, 159, 171.
Säulengalerien *199—202, *203 ff.
Säulenzisternen *19.
Saumur. Notre Dame 295.
Scala Dei. Zisterzienserkloster 185.
Schachbuch Alfons d. Weisen 479; des Jacobus de Cessoles, Bilderhandschrift 481.
Schach-Sinda. Grabmal der Tschutschuk Bika 83.
Schaffhausen. Münster 132.
Schaftring 126, *127, 150.
Schakka. Frühchristl. Kirche 8. — Kloster 9, *10.
Schedula diversarum artium s. Theophilus.
Scheibenmonstranz 493.
Scheiern. Klosterschreibschule und ihre Werke 249, 250. — Konrad v., Künstlermönch 250.
Schildbogen *124, *125, *126, 271, *272, *286, *287.
Schlettstadt. Fideskirche 145, *150. — Georgskirche 316.
Schlußstein 170, 271, *272, *275, *294, 305, 326; hängende *294, 303, 305, *308.
Schmalkalden. Wandgemälde 460.
Schneckentürme 315.
Schneeberg. Wolfgangskirche 323, *327.
Schnitzaltäre s. Altarschrein, Flügelaltäre.
Schöngrabern. Kirche *123.
Schotten. Altar 472, *473.
Schottenmönche 103.
Schrank, got. 501—504; viertürig *502, 504.
Schreibschulen 104 ff.
Schulbauten 374, 391—*394.
Schulpforta s. Pforta.
Schuppenornament 120, *121, 166, *168.
Schwabenspiegel 481.
Schwäbisch-Hall. Pranger *390.
Schwarzach. Klosterkirche 136.
Schwarzrheindorf. Doppelkirche *131, *139—*141; Wandgemälde *141, 233, *234.
Schwaz. Vierschiffige Hallenkirche mit zwei Chören 321, *324.
Schweinfurt. Jakob v., Kirchenbaumeister 323.
Schwerin. Grabplatten 448.
Sebil (Zisternenraum neben d. Moschee) 79.
Seckau. Stiftskirche *131, 137, 149.
Séez. Kathedrale 295.
Segeberg. Backsteinkirche 156.
Segovia. Alcazar 371. — Castillo de Coca *370, 372. — Kathedrale 187, *353, 354. — St. Milan 182. — Sta. Vera Cruz 185.
Seidenmater 486.
Seidenweberei, byzant. 3, 72, 73, Taf. V, *75, *252—254, 489.
Seitenstetten. Weihrauchfaß *490.
Seldschukenmoscheen 82.

Seligenstadt. Choranlage 144. — Einhardskirche 98.
Senlis. Kathedrale 286, 287, 296.
Sens. Elfenbeinschnitzerei 113. — Kathedrale 285, 286, 296, 302. — Synodalsaal *361. — Wilhelm v. S., Baumeister 300, *302.
Septmonts. Donjon 360.
Sessa. Dom: Kanzel und Leuchter 192.
Sevilla. Alcazar *90, *91, 92. — Casa de Pilatos *91, 92. — Giralda 87. — Goldturm 87. — Kathedrale 87, *353, 355. — Puerta del Baptisterio 428, *432. — Virgen de la Antigua 463, *464.
Siegburg. Annoschrein *75. — Bau 142. — Löwenstoff byzant. *75. — Reliquienschreine 75, 263.
Siena. Del Campo, Stadtplatz 404, *407. — Dom: Bau *344, 346—348; Mosaiken *344, 348. — Fontebranda 405. — Fonte Nuova 405. — Fonte Ovile 405, *409. — Guccio v. S., Goldschmied 497. — Loggia degli Uffiziali 406, *411. — Mangia 404, *407. — Pal. Buonsignori 405. — Pal. Pubblico 404, *407. — Pal. Sansedoni 404. — Pal. Saracini 404, *408. — Porta Pispina 406. — Porta Romana 406, *409. — S. Giovanni 348.
Sigolsheim. Roman. Kirche 145.
Sigtuna. Kirchen 162, 329.
Siguenza. Kathedrale 182.
Silberschmelz *495, *496—498.
Silchester. Basilika 95.
Siloe, Diego de, Baumeister 353.
Silvacanne. Zisterzienserkirche 173.
Sindelfingen. Klosterkirche 133.
Sinope. Elfenbeinschnitzerei des Petrusreliefs 26. — Matthäus-Fragmente 23.
Sinsheim. Schloß Steinsberg *202, 203.
Sinzing. Pfarrkirche 142.
Skara. Dom 328, *332.
Skizzenbuch s. Braunschweig und Honnecourt.
Skripú. Klosterkirche 60.
Sluter, Claus, Bildhauer 427, *428, *429.
Soasa. Oktogon 15.
Söderköping. Kirche 329.
Soest. Altarvorsatz aus d. Walpurgisstifte 239. — Dom 148, *153. — Wandgemälde 236. — Konrad v., Maler 468, *469. — Loggia von St. Patroklus *153. — Maria zur Höhe, Wandgemälde 236, 240. — Nikolaikapelle, Wandgemälde 240. — Wiesenkirche *277, 323, *329; Altaraufsatz ders. *240; Altarvorsatz 240, *241, 255; Predella 468; Tafelbilder 468.
Sohag, Anba Bischoi. Klosterkirche *6. — **Anba Schenute.** Klosterkirche 6, 169. — Majestas domini 68.
Soissons. Bernhard v. S., Baumeister 293. — Evangeliar Ludwigs d. Frommen 106. — Kathedrale 294.
Solignac. Abteikirche 173.
Sorö. Zisterzienserkirche 160.
Spalato. Diokletianspalast 9.
Speicherbauten *388, *389, *390.
Speier. Dom *125, *133, 137, 138, 139. — Grabmal Rudolfs v. Habsburg 443.
Spitzbogen 77, 86, *122, 125, 126, 127, 142—*144, *145, 155, 160, 170, 172, *191, 193, 271, *272—*277, *280, *281, 284—*290, *300, 301, 339, *344—349, 379, *398, *400, 405, 410, *415, 449, 485, *488, 492, *498—503.
Spitzgiebel *98, 315.
Spoleto. Frühchristl. Dekorationsweise 34. — Stadttürme 406. — Wandgemälde 242.
Sprengwerk, englisches *301, 363.
St. Aignan. 178.
St. Albans. Hugo v. St. A., Maler 457. — Kathedrale 166. — Roman. Malerei 237. — Buchmalerei 251.
S. Angelo in Formis. Wandgemälde 242, *243.
St. Antonin. Gotische Bürgerhäuser 396.
St. Barnabé auf Cypern 174.
St. Blasien s. St. Paul.
St. Denis. Abteikirche *285, 286, 288, 296, 298, 315. — Bauschule *285 bis *288, 296. — Bronzetüren 232. — Glasmalereien 247, 474. — Gotische Grabmäler 426. — Kreuzfuß 263. — Krypta 286. — Leben d. heil. Dionysius 477, *479. — Marienbild, alb. 498. — Miniale 251. — Schreibschule 104, 106, 251. — Skulpturen 414, 426.
St. Die. Madonna 437.
St. Florian. Armenbibel 481.
St. Gallen. Bilderhandschriften 103, 104, 106, 115. — Elfenbeinschnitzereischule 115. — Elfenbeintafeln *114, 115. — Gemälde 102, 233. — Kloster und Kirche 99, *101. — Plan des Klosters 99, *101. — Psalterium aureum 106. — Schreibschule 104, 106.
St. Gilles. Skulpturen *229, 230.
St. Lambrecht. Roman. Rundkapelle 150.
S. Martino al Cimino. Zisterzienserkloster 339.
St. Moritz. Silberschreine 268.
St. Omer. Jesuitenkirche, got. *337. — Kreuzfuß *261, 263.
St. Paul. Klosterkirche 133, 149. — Paramente aus St. Blasien 254.
St. Pol de Leon 296.
St. Quentin. Kollegiatkirche 294.
St. Remy. Grabmal d. Julier 174.
St. Riquier (Centula). Doppelchor der Kirche 99. — Kloster 99.
St. Savin. Wandgemälde 241, 242.
St. Ursanne. Kirche 311.
S. Vincenzo. Kloster, Wandgemälde 242.
Stablo. Poppo v. 152. — Alexanderreliquiar 262.
Stabornament *121, 166, *168.
Stabwerk, got. 275, 276, *277, 280, 296, 303, 414, 475.
Stadtanlage 209, *210, 373 ff.
Stadttore, römische 171, *176, 211; roman. 210, 211, *212; got. 330, *372 ff.
Stadtwage 374, 383, *389.
Stalaktitengewölbe *78 ff., 86, *89, 91, Taf. X, 193, 351.
Standleuchter, roman. 256, *257, *258, 268; got. 450, 499.
Stargard. Stadttor 377.
Statuenbemalung 423, 428, 447.
Staurotheken 72.
Stavanger. Dom 160, 328.
Steenen. Burgartige Bürgerhäuser 398, *400.
Steinbach. Einhardbasilika 98, *99; s. Erwin.
Steinfurt. Doppelkapelle 208.
Steinmetzzeichen 283, *284.
Steinwerke 398, *400, *401.
Steinzeug s. [illegible]
Stendal. Got. Kirchen 325. — Gotische Torbauten *374, 375.
Stephan d. Heilige, Reiterstatue in Bamberg *437.
Sterngewölbe *300 ff., 321, 323, *327, 337, *338, *355, 357.
Sterzing. Straßenbild 401.
Steyr. Bummerlhaus 402.
Stickerei 73; got. 485 ff.; roman. *251, 252, *253, 254.
Stilo. Byzant. Kirche 190.
Stollenschrank *501, 503.
Storeheddinge. Roman. Kirche 161.
Stralsund. Artushof 394. — Grabplatten 448. — Rathaus 383.
Straßburg. Frauenhaus 394, *397. — Holzbau 403. — Jung-St.-Peter 316. — Kaufhaus *388. — Kloster 331. — Münster: Bau 145, *280, *281, 308, 311, 312, 313, 315, *316, 317; Glasgemälde 245, 474; Kanzel 444; Krypta 312. — Reiterstatue Rudolfs v. Habsburg 435; Skulpturen *221, 223, *280, *434, 435, 438; Turm *281, 315. — Münsterbauhütte 283, 316, 317. — Thomaskirche 317. — Wilhelmerkirche, Grabmal 443.
Strebebogen 143, 172, *272, 273, 276, *278, 279, 284, 285, 286, *287, 301, *302, *339, *340, 355, 357, *490, *491, *492.
Strebepfeiler 60, 126, 152, 160, 162, 176, 271, *272, 273, 276, *278, 279, *281, 287, 294, 300, 301, 310, 315, 316, 317, 320—323, 325, *336, *337, *340, 344, *356, *357, 375, 412, 446, *490, *491, *492, *498, *500.
Strebemauern 143, *145.
Strebesystem 141, 143, *144, 172, *272, 273, 276, *278, 279, 286, *287, 301, 302, 303, 325, 338, *340, 355, *357, *490, 491, *492, 493.
Stuckgesimse 47.
Stuckornamente *56, 57, *89, *91.
Stuhl, got. *502, 504.
Stuhlweißenburg. Marienkirche 252.
Stuttgart. Evangeliar aus Gengenbach 250. — Gebetbuch Eberhards i. B. 481. — Psalter d. Landgrafen Her-

mann 250, *252. — Zwiefaltener Handschriften 249, *252.

Stützenwechsel 33, 77, 95, 120, *128 bis *131, 133, 137, 160, 179, 198, 286, *287.

Suburbium s. Vorwerk.

Sublin, Nikolaus, Maler 455.

Sultanieh. Grabkapelle 81.

Suna, Heinrich v., Summa decretalium, Bilderhandschrift 479.

Suso. San Millan de la Cogulla 94.

Suwede. Frühchristl. Kirche 8, *10.

Svmthula Votivkrone 94.

Symbole 36, *37, *41, 42, 44, 51, *52, *68 70, 93, *222, 224, 237, 238, 256, 403.

Synagogenbau 86, 337 *339.

Syrakus. Katakomben 26.

Syrlin d. A., Bildhauer 446; Schrank *502, 504.

System, gebundenes romanisches *124, *125, 139, 146, 156, 178, 179, *181, *195, 197, 198, 341.

Tabernakel 21, 287, *288, 379, 412, 451.

Tablinum 4.

Tabor. Kirche: Taufbecken, got. 499.

Taebris. Moschee 81.

Tafelbilder, byzant. *21; frühchristl. 34, *35; got. 460 ff; roman. 239, *240, *241.

Tafelbildumrahmung, böhmische 464, 466.

Tafelfries 141, *142.

Tafkha. Frühchristl. Kirche 8.

Talenti, Francesco, Baumeister 344.

Tambour *6, 9, 12, 15, 59—*61, 82, *83.

Tamsweg. Leonhardskirche 379.

Tangermünde. Got. Kirche 325. — Rathaus 382, *384, 386 — Stadtbefestigung 375 — Torbauten 375

Tanzhaus 374, 383, 388.

Tarascon. Königsschloß 360.

Tarent. Byzant. Einsiedelei 189.

Tarsos. Jonasdenkmal 26.

Tassilo, Herzog, Kelch in Kremsmünster 115, *116.

Taufbecken, got. 444, 449, 450, *454, *497, 499; roman. *231, 232.

Tegernsee. Buchmalerei 248 — Glasmalerei 245. — Marienleben Wernhers 249.

Temple, Raimond du, Baumeister 360.

Templerbauten 77, 87, 170, *175, 185, *186.

Tepl. Roman. Prämonstratenserkirche 149.

Teppiche, frühchristl. 34; gotisch 278, 460, 480, *484, 486, *487, 488, 489; roman. 122, 233, 252 ff.

Terenzillustrationen 24.

Terracina. Dom, kopt. Holztruhe *56, 57.

Tewkesbury. Normann. Kirche *170

Thalbürgel. Klosterkirche 136

Thann. Theobaldskirche 317, *319.

Thelepte. Doppelchor 6, 99

Thennenbach. Zisterzienserkirche 152

Theoderich, Hofmaler Karls IV. in Prag 463 458 463 *465

Theoderich d. Gr. 38, 46, 47 usf. — Grabmal u. Palast i. Ravenna. — Panzer dess. 47.

Theodoros, Maler 68.

Theoduli Bibeln 106.

Theophilus diversarum artium schedula 72, 239, 245, 257, 259, *260.

Thermenanlage, antike 51.

Thessalonich. Georgskirche 21. — Sophienkirche 13, 59.

Theveste. Frühchristl. Kirche 6.

Thiviers. St. Jean-de-Côle 173.

Thomar. Ordenskirche d. Templer 187, *356, 357.

Thomas v. Modena, Hofmaler Karls IV., Tafelbilder 463, *465.

Thorn. 325 — Artushof 394. — Grabplatten 448. — Jakobskirche 326. — Ordensschloß 373. — Rathaus 383, *386.

Thoronet. Zisterzienserkirche 173.

Thydemannus de Alemannia 413.

Tiefenbronn. Monstranz, spätgot. 494.

Tiefschnittschmelz 497, 498.

Tirnowo. Basilika 63.

Tirol. Schloß, Burgkapelle 209.

Tisch, got. *504.

Tituli (Bilderinschriften) 37, 102.

Toledo. Alcántara-Brücke, 411, *417. — Eremita del Cristo de la Luz 87, 242. — Wandgemälde das. *242. — Haus der Mesa 92. — Kathedrale 352, 353, 355. — Grabmäler 429. Kustodie 494. — Madonna 429. — Portale 428, *431. — Retablo 429, *431. — Puerta di Visagra 87. — Puerta del Sol *87. — San Juan de los Reyes *354, 356, 429. — Santiago del Arrabal 185 — Silberschiff 495. — Stadtbefestigung 94. — Synagoge 86. — Türme: S. Roman und Tome 87. — Virgen de la Blanca u. de la Estrella 429.

Tonbildnerei 428, 447, *451, *452, *498 bis 500.

Tongefäße zur Kuppelkonstruktion *50.

Tongern. Liebfrauenkirche, Adlerpult 432, *433; Osterleuchter 432.

Tonnengewölbe 15, 16, 17, 46, 79, 96, *97, *123, 135, 140, 160, 165, 170 bis 174, 176, 178, *179, 181, *182, 184, *185, 186, 236, 361, *362, 398.

Topfwölbung *50.

Torbauten, gotisch 358, 359, *374 ff., 404 ff.; mohammedanisch 86, *87; romanisch *208, 209, 210.

Torburgen 377.

Torell, William, Bildhauer 433.

Toro. Kollegiatkirche 182, *183.

Tortürme 204, 208, *210, 358, *374 ff.

Totenleuchte 296, *298.

Totentanzbilder 455, 458, *460.

Toul. Kathedrale 294, 296.

Toulouse. Jakobinerkirche 352. — Kathedrale 231, 294, 352. — St. Sernin 168, 178, 184, 231, 233. — Skulpturen 414.

Tournai. Bildhauerschule 427 ff. Grabschmuck v. Childerich 94.

Jesuitenkirche *336, 337. — Kathedrale 144. — Lukasbruderschaft 454. — Marienschrein 263. — Nikasiusdiptychon 114. — Noviziatskirche 337. — Pont des Trous 379.

Tours. Elfenbeinschnitzerei 113. — Kathedrale 294, 296. — Schreibschule 104, 106, 108. — St. Martin 168, 169.

Tralles, Anthemios von, Baumeister 10, 19.

Tramin, St. Jakob ob. Wandgemälde 238, 239.

Trani. Domkrypta 192.

Trapezunt. Kirchen 62.

Travee s. Joch.

Trebitsch. Roman. Benediktinerkirche 149, *154.

Treppenfries 403, *405.

Triangulatur 279.

Tribur. Kaiserpfalz 100.

Trient. Dom 149, 198; Portallöwen 149.

Trier. Ada-Handschrift 104, *105. — Andreasschrein 116, Taf. IX. — Apokalypse 106. — Bürgerhäuser, roman. 213, *214. — Codex Egberti 109, *110. — Dom 140; Skulpturen dess. 223. — Elfenbeinrelief, byzant. 73—*75. — Frankenturm 213, *214. — Gebetbuch d. Kuno v. Falkenstein 481. — Kaiserpalast 140. — Liebfrauenkirche 309, *310—*313, 316, 317; Portal ders. *435; Skulpturen dess. *435. — Porta nigra 209, 211, 377. — Registrum Gregorii 111.— Sarkophag, frühchristl. *42. Schreibschule 106, 109, *110, *111.— Silbereinband 259. — Werkstatt v. St. Maximin 116, 257, 259.

Trifels. Burgkapelle 208.

Triforiengalerie 63, 126, 143, 171, 172, *176, 179, *272, 275, 276, 283, *284, *286, *287, 296, 301, 303, *347, 349, 350, 355, 439, 440.

Tristan Gottfrieds v. Straßburg, Bilderhandschrift 249, 481. — Teppich 460, 486. — Wandgemälde 459, 460.

Triumphbogen, frühchristl. 5, 7, 36, 52; romanisch 223, *228, *229, 230.

Troja. Dom 192.

Troppau, Johann v., Buchmaler 484.

Troyes. Madonna 436. — St. Urbain *277, 294, 296. — Ste. Madeleine, Lettner *295, 296.

Truhenbrett, franz. got. *501, 503.

Tschardagh-Kjöi. Figürl. Kapitelle 31; Malereireste 68.

Tuchhalle *380, *381, 388.

Tudela. Prachttor 185, 233.

Tudorbogen *300, 301, 303.

Tudorstil 301, 303, 363, 393, *394.

Tughlak, Grabmal des 84.

Türbeschläge *269, 270, *499, 500.

Türgriffe 450, *454.

Turmanin. Frühchristl. Kirche *8.

Turmbau, angelsächsisch 95; frühchristl. 6, *8, 11, 15, 16, *49, 50; gotisch 278 *280, *281, 287, *288, *289,

*291, *293, 296—*299, *302, 303, *305, *307, 310—*319, *321, *323, *325—*328, *331—*333, 337, 338, 342—*344, 346, *348, *351, 352, *358—367, *370 ff., 391—*394, 396 bis *401, 404, *406, *407, *490, *491, *492, 494, *500, 503; karolingisch 96, *97, 99, *101; mohammedanisch 86, *87; romanisch 118—120, 122, 123, 126, 128, *133—153, *155, *156, 159, *160, 161, *164, 165, 166, *169, *172, *174, *177, *178, 179, *180, 182, *183, 186, *188, 190, 193, *196, 197, *199, *200, *202—204, *208 bis *215.
Tutilo, Künstlermönch *114, 115.
Tveje Merlöse. Roman. Kirche 162.
Tympanon (Bogenfeld des Portals) 119, 126, 220, *221, 223, *230, *232, 311, 416, *419, 421, 422, *423, *427, 428, 440, *441.

Überfangglaser 475.
Übergangsstil 125, *126, *127, 142 ff., 149.
Udine. Stadthaus 407.
Ugolino di Vieri, Goldschmied 497, 498.
Ulm. Bauzeichnungen 282. — Ehinger Hof, Wandgemälde 460. — Fischkasten 446. — Münster 282, 308, 320, *324; Chorgestühl 454. — Portalskulpturen dess. 438. — Rathaus 446. — Sakramentshäuschen 444. — Wandbild d. jüngst. Gerichts 458.
Ulrich, Formschneider in Ulm 484.
Unterhütten 283.
Upsala. Dom 329, *33..
Urach. Marktbrunnen 446.
Urnes. Holzkirche 163.
Utrecht-Psalter 108, 109; Kreuzigung 471.
Ürgub. Felsenkirchen 15.
Ütschajak. Frühchristl. Kirche 14, *15.

Vaison. Kreuzgang 179.
Valck, Remigius, Baumeister 317, *319.
Val de Dios. Benediktinerkirche S. Salvador 181.
Valencia. Casa Lonja (Börse) 411, *416.
Valenciennes. Jesuitenkirche, got. 337.
Valkenburg, Frater Johannes v., Buchmaler 480.
Valladolid. S. Pablo 355.
Vandrille (Fontanellum). Kloster 99, 102. — Malereien 102.
Vang s. Krummhübel.
Vasari 270.
Vaux de Cernay. Zisterzienserkirche 173.
Venedig. Dogenpalast 410, 411, *415. Kirchen: S. Giovanni e Paolo 341. — S. Marco 174, *188, *189; Bronzetüre 189; Mosaiken 189, 243; Pala d'oro *73; Ziboriumaltar 57. — S. Maria ai Frari 341. — Paläste: 408—410, *414, *415. — Cà Doro 410, *415; Museo Correr 408, *414; Pal. Falieri 408; Foscari 410; Loredan 408.
Venezia, Bernardo da, Baumeister 350.
Vercelli. S. Andrea *340, 341.
Verdun, Nikolaus v., Goldarbeiter *262, 263, 264, 496.
Vergilillustrationen 24.
Verona. Sta. Anastasia 350. — S. Zeno 132, 198, 203. — Reliefs 132. — Sakramentar d. heil. Wolfgang 246.
Verta, Juan de la, Bildhauer 428.
Vezelay. Abteikirche 178, 286, 414, 419. — Skulpturen 231, 414, *419.
Vianden. Burgkapelle 209.
Viborg. Dom 160.
Vic. Wandgemälde roman. 242.
Vienne. Kathedrale 167, 296.
Vieri, Ugolino di, Goldschmied 497, 498.
Vierpaß 275, *276, *277, 485, *491, *499, 500.
Vierungstürme 62, 95, 120, 122, 123, *133, *135, *136, *137—*139, *140, *142, *143, *147, 150, 161, 165, 176, 178, *180, 182, *183, 186, 278, 279, *302, 303, 310, 311, *313, *350, *351, 352, 357.
Vigarni, Felipe, Bildhauer 429.
Vignette 70.
Villa de Mare. Sizil. Steinkirche 190.
Vincennes. Donjon *358, 359, 360, 361.
Viterbo, Matteo v., Maler 454.
Vitruvs Schrift 100.
Volutenkonsolen 9.
Vorhangbogen 323, 359, 365, 366, *393.
Vorhof s. Atrium; Paradies; Vorwerk.
Vorkirche *132, 133, *174, 295.
Vörösmart. Holzkirche 321, *325.
Vorwerk (Vorburg) *202, 204, 358, 367.
Votivkrone des Reccesvinthus 94, *95; des Svinthila 94.
Vulkelin, Johannes, Maler 455.

Wadstena. Klosterkirche 333, *335. — Silberschmelzarbeiten 498.
Wä. Roman. Kirche 162.
Waghemakere, Domnit, Baumeister 298, *299.
Walderbach. Zisterzienserkirche 152, Gewölbemalerei ders. *237, 238.
Walmdach 398, 403.
Wandmalerei, angelsächsisch 95; antik *22, 24, 70; byzant. *65—68, 190, 242, *243; frühchristl. 2, *22, 24, 26—*31, 34, 43; gotisch 278, 359, 363, 391, 412, 422, 455 ff., Taf. XI, *460 bis *463, 480; karolingisch 102, 104, 112, 113, 240; langobardisch 93; mohammedanisch 80, 81, Taf. VI, 92; ottonisch 112, Taf. VIII, 233; romanisch 122, 172, 233 ff., 254; russisch 67.
Wangen d. Chorgestühles 452, 454, *459.
Warnhem. Zisterzienserkloster 162.
Wartburg *205, 208.
Warwick Castle 363.
Wassenberg. Chorgestühl 452, *459.
Wasserburgen 204, 359.
Wasserleitung *19, 59, 333.
Wasserspeier 276, *278, *279.
Watopädi. Athoskloster 65.
Wechselburg. Schloßkirche. Kreuzigungsgruppe u. Kanzelreliefs *218, *219 bis 222, 227. — Lettner *219, 220. — Stiftergrabmal 220.
Weberei *254; gotisch 485 ff.
Weihrauchfaß, gotisch *490; romanisch 256, *257.
Weinschroter, Sebald, Hofmaler Karls IV. in Nürnberg 455, 464.
Weißenburg. Münster: Wandgemälde 457.
Wells. Bischofspalast 363. — Glasgemälde 474. — Kathedrale 303, 363, 430. — Madonna 430. — Statuen 430.
Weltchronik d. Rud. v. Ems, Bilderhandschrift 481.
Wenzel, Hofilluminator Wenzels IV. 484.
Werden a. d. Ruhr. Abteikirche 143.
Were. Kloster d. heil. Petrus 95.
Wertheim, Grabmal 443.
Werwe, Claux de, Bildhauer 428.
Wesel. Rathaus 383.
Wessobrunn. Bilderhandschrift i. München 106, *110; Einband eines Evangeliars 260.
Westerwig. Klosterkirche 160.
Westgoten 94, *95, 104.
Whitby. Kirche 302.
Wibert v. Aachen, Goldschmied *265, 267.
Wien. Bilderhandschriften: Armenbibel u. Heilsspiegel 481; Dioskorides 22, 23; Evangeliar Karls d. Gr. 104; Genesis 22, 23, 26, 54, 71; Missale d. Erzbischofs Zbynko 484; Wenzelsbibel 457, 472, *482, 483, 484; Wilhelm v. Oranse 483; Evangeliar Albrechts III. Rationale Durandi 484. — Dom: Bau 308, 319, *322; Baurechnungen 282; Chorgestühl 454; Kanzel 444; roman Riesentor 149, 224; Taufstein 444. — Elfenbeinrelief d. unglaub. Thomas *114. — Hüttenbezirk 283. — Maria am Gestade, Turmbau 320. — Ornat d. gold. Vließes *481, 488. — Prunksattel Wenzels IV. *496, 499. — Schmelzbecher *493. — Silberschmelz *493, 496, 498. — Truhenbrett, franz. *501, 503.
Wiener-Neustadt. Corvinusbecher *492, 495, 498. — Liebfrauenkirche 149.
Wienhausen. Tristanteppich 460, 486. — Wandgemälde 457.
Wiesbaden. Szenen aus d. Badeleben 459.
Wigalois. Wandgemälde aus W. 459.
Wildenstein. Burg 364.
Wilhelm, Maler v. Köln 455, 469, *470, 471, *480, 481.
Wilten. Speisekelch, roman. *266, 269.
Wimperge *276, *277, 288, 317, *330.
Wimpfen am Berge. Kaiserpfalz 203, 206, 207; Wormser Hof 214.
Wimpfen im Tal. Stiftskirche *279, 309, *310. — Skulpturen 435. — Wasserspeier *279.
Winchester. Kathedrale 166, 303. — Schreibschule 104, 111, *112.

Windberg. Prämonstratenserkirche 137.
Winkel i. Rheingau. Graues Haus *101.
Winkelhakentypus d. Rathauses 383, *385.
Winrich, Hermann, v. Wesel, Maler 470.
Wiranschehr. Oktogon 15.
Wisby. Georgskirche 329. — Heil. Geistkirche 161, *163. — Katharinenkirche 329. — Stadtbefestigung 210.
Wismar. Got. Backsteinbauten 325. — Nikolauskirche, Reliefsiguren 447. — Alte Schule 393. — Wandgemälde 458.
Wladimir. Demetriuskirche 63. — Himmelfahrtskirche 63.
Wohnturm 204, *213—*215, *358, 359, 360, 386, 398, *401.
Wölfelin v. Rufach, Bildhauer 443.
Worcester. Denkmäler 430. — Kathedrale 166, 303.
Wolvinus, Goldschmied 197.
Worms. Dom *134, *136, 137, 138. Eckhard v., Erzgießer 449. — Kaiserpfalz 100. Skulpturen 223. — Synagoge 337.
Wreta. Zisterzienserkloster 162.
Wurmser Nikolaus v. Straßburg, Hofmaler Karls IV. 455.
Würfelkapitell *120—*122, 126, *129, *130—*132, 135, 145, 148, 149, 155, 165, *168, 170, 197; Schachbrettornament dess. *131, 135, 137.
Würzburg. Grabmäler 444. Irische Handschriften 103. — Rathaus 386, *387. — Skulpturen 436, 439. — Taufbecken 449.
Wymeswould, Thomas v., Schreiber u. Buchmaler 478.
Wyschehrad. Roman. Rundkapelle 150 *155.

Xanten. Viktorskirche 316, 317; Baurechnungen ders. 282; Chorgestühl 269; Lesepultdecke *486, 488; Viktorsschrein 265.
Xeropotamu. Athoskloster, Hostienschale aus Speckstein *71, 72.

York. Glasmalerei 474. — Kathedrale 303. Skulpturen 430.
Yorkshire. Angelsachs. Baureste 164.
Ypern. Bilder u. Porträts 454. — Bürgerhaus 394, *398. — Fleischhalle 390, *391. — Georgstruhen *502, 503. — Malerzeche 454. — Tuchhalle 380, *381; Wandgemälde ders. 454.

Zackenbogen 126.
Zahnschnitt 192.
Zaide, Jan van, Maler 454
Zamora. Kathedrale 182, 185, 187; Bischofstor ders. 185, *187.— Magdalenenkirche 185.
Zangenornament, ravennat. 47, *48.
Zara. Dom 202. — S. Donato 57.
Zellenemail *73, *74, 94, 116, Taf. IX, 255 ff.
Zeltdach 359.
Zentralbau *12 ff., 47, *48 ff., 59 ff., *76, 77, 87, 96, 97, 98, *134, 139, *140, 141, *144, 160, *161, *163, 169, 170, *175, 185, *186, 187—190, *193, 195, 196—*198, 202, 310, *312, *313, 321, 328, *356, 357.
Zerbst. Rathaus 386.
Zeughaus 374, 386.
Ziboriumaltar *32, 34, *92, 93, 94, 197,
Zickzackornament 160, 166, *168
Zierleisten 71.
Zierrippen 363, *365.
Zillis, Roman. Deckenmalerei 239.
Zinnenbekrönung engl. Kathedralen 301, 303; roman. Bürgerhäuser 213, 214, *215; gotischer 405.
Zinnenornament 166, 168.
Zinnguß *496.
Zirclaria, Thomasin v. Der wälsche Gast 249, *251.
Zisa. Lustschloß *85, 195.
Zisternenbau *19.
Zisterzienser 117, 136, 142, 143, *145, 149—*159, 160, 162, 166, 172, 173, *175, 182, 185, *186, 187, 193, *237, 238, 245, *266, 269, 285, 309, 316, 321, 325, 329, 330, 332, *333, 334, 339, *340, 341, 342, 354 bis 357, 447, 449, *474—*476, *481, 499.
Zitadelle 203, 358.
Zittau. Hungertuch 489.
Znaim. Roman. Burgkapelle 150, roman. Wandgemälde 238.
Zollhäuser 389, *391.
Zopfstich 254.
Zugbrücke 208.
Zunfthäuser 330, 379, *390, *391, 393 bis *397, 408, *413.
Zunftkannen aus Zinn *496, 499.
Zürich. Großmünster 144, 198. Hüttenbezirk 283.
Zütphen. Walpurgiskirche 298.
Zwerggalerie 122, *133 ff., 160, *161, 197, *200, 350.
Zwettl. Zisterzienserkirche 321; Kreuzgang ders. 150, *154.
Zwickau i. S. Marienkirche 323.
Zwickel s. Pendentifs.
Zwiebelform d. Kuppel 62, 81.
Zwiefalten. Klosterschreibstube u. ihre Werke 249, 250, *252.
Zwingenberg. Wandgemälde 459.
Zwinger *202, 204.
Zwischengeschoßanordnung, engl. 302, *303; französisch 171, *176.
Zwischenrippen 126, 178, 179, *181.





